GRISELDA POLLOCK

GRISELDA POLLOCK

GRISELDA
POLLOCK

VISIÓN Y DIFERENCIA

Feminismo, feminidad e historias del arte

Introducción de Laura Malosetti Costa



fiordo

NO FICCIÓN 01

Visión y diferencia

Feminismo, feminidad e historias del arte

Título de la edición original: *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*
Primera edición en inglés, 1988
Primera edición en español, 2013

Tacuarí 628 (C1071AAN), Ciudad de Buenos Aires, Argentina
correo@fiordoeditorial.com.ar
www.fiordoeditorial.com.ar

Revisión de la edición: Julia Ariza
Diseño de cubierta: Pablo Font
Maqueta: Diana de la Fuente

ISBN 978-987-28386-4-5
Hecho el depósito que establece la ley 11.723

Impreso en Argentina / *Printed in Argentina*

Pollock, Griselda
Visión y diferencia : feminismo, feminidad e historias del arte. - 1a ed. - Buenos Aires : Fiordo, 2013.
352 p. ; 21x14 cm.
Traducido por: Azucena Galettini
ISBN 978-987-28386-4-5
1. Historia del Arte. I. Galettini, Azucena, trad. II. Título
CDD 709

Fecha de catalogación: 06/08/2013

Griselda Pollock

Visión y diferencia

Feminismo, feminidad e historias del arte

Introducción de
Laura Malosetti Costa

Traducción de
Azucena Galettini



Para Tony, Benjamin y Hester

Agradecimientos

Es normal reservar un espacio para agradecer a los colegas y amigos que han colaborado en la confección de un libro. Ha habido tantas contribuciones al desarrollo y a la agitación de la historia feminista del arte que la lista de nombres sería y debería ser larga. Confío en que aquellos que me han ayudado con su ejemplo y su práctica se encuentren reconocidos debidamente a lo largo del texto.

También es común que los autores dejen para el final a sus familias, como si el apoyo doméstico fuera menos valioso que el aporte intelectual de los colegas y amigos. Esto no es así. Las personas que me han dedicado generosamente su tiempo, su paciencia y su sostén para hacer este libro son mis hijos y su padre. El libro está dedicado a ellos con el más profundo de los agradecimientos. No he encontrado aún el equilibrio entre las pasiones de la maternidad y el entusiasmo por la investigación académica feminista. Son mis hijos y su padre quienes viven los efectos dolorosos de la lucha que nos ha impuesto el feminismo. Es sobre todo a ellos que debo agradecer por su nombre como mis co-productores: Tony Bryant, Benjamin Pollock Bryant y Hester Pollock Bryant.

Introducción

Los libros de Griselda Pollock, una de las historiadoras críticas del arte más radicales e influyentes del siglo XX, han pasado mucho tiempo sin estar disponibles en español. Solo fragmentos: en 2002 tradujimos un capítulo de su libro *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (1999) para la revista *Mora* en Buenos Aires;[1] en 2007 se tradujeron capítulos de varios de sus libros en México, en el volumen colectivo coeditado por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz: *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*.[2] Finalmente, en 2010 se publicó en España la traducción completa de su libro *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive* (2007).[3] Pero sus primeros libros, fundamentales, permanecían inaccesibles en castellano. Celebramos, pues, esta iniciativa de publicar

1 «Disparar sobre el canon. Acerca de cánones y guerras culturales», *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Universidad de Buenos Aires*, nº 8, 2002, pp. 29-46.

2 Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México D. F., Universidad Iberoamericana/Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

3 Griselda Pollock, *Encuentros en el museo feminista virtual*, Madrid, Cátedra, 2010.

en Buenos Aires *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art* (Londres, Routledge, 1988), un libro decisivo en la trayectoria de la autora y en la crítica feminista de la historia del arte occidental.

Hace ya más de cuarenta años Linda Nochlin lanzaba en los Estados Unidos una pregunta que funcionó como un desafío al sólido andamiaje de supuestos y premisas que sostenían los relatos de la historia del arte occidental: ¿por qué no hubo grandes artistas mujeres?[4]

Publicado por primera vez en 1971, ese artículo fue un puntapié inicial para estudios que no existían como forma de discurso histórico artístico, siendo la historia del arte, «la más conservadora de las disciplinas intelectuales», resistente a este tipo de discursos. Desde entonces, las feministas primero y luego las historiadoras de género han mantenido una actitud de las más radicales al interior de la disciplina, reconocidas hoy como una corriente crítica fundamental en la interacción de la historia del arte con los debates intelectuales de la escena contemporánea.

La discusión básica –desnaturalizar lo «femenino» como categoría atemporal con características inherentes como «color delicado», temas «de intimidad», «sensibilidad femenina», «intuición femenina», etc.– fue llevada por Griselda Pollock a la consideración del lugar de las mujeres en tanto sujetos de la mirada, como productoras de arte y también como espectadoras, sujetos de una mirada diferenciada que permanecía soslayada en los relatos de la modernidad artística. De ahí llegó a la crítica radical de la cuestión del canon occidental en las artes plásticas.

4 Linda Nochlin, «Why have there been no great women artists?», *Art News*, enero de 1971, reeditado en *Women, Art and Power and Other Essays*, Nueva York, Harper & Row, 1988, pp. 145-178.

Ella analiza el canon en cuanto estructura mítica, como mecanismo básicamente exclusivo/excluyente, construido a partir no solamente de las instituciones (universidades, museos, academias) consagradas a la preservación y continuidad de esas pautas canónicas, sino también de los propios artistas y escritores, quienes hacen sus elecciones y toman sus decisiones de modo tal de integrarse desde algún lugar a ese canon que desde sus mismos orígenes religiosos (la lista de escrituras hebreas «oficialmente» aceptadas) constituye autoridad y poder. Aun aquellos y aquellas pertenecientes a culturas y ámbitos no europeos, razas no blancas, sexo no masculino y clase no burguesa o pequeñoburguesa, que luchan por construir pautas identitarias basadas en la diferencia y la alteridad, no han hecho más que fortalecer el canon en tanto este continúa siendo la regla o la norma universal a ser discutida desde otros lugares.

La construcción misma del artista como héroe de la modernidad –dice Pollock– es sexista. No existe una figura semejante en femenino. Los lugares de la modernidad artística y de la mirada del *flâneur*, personaje paradigmático de la escena artística moderna, estuvieron reservados a sujetos masculinos con libertad para pasearse en la ciudad, apropiarse de los lugares públicos, mirar sin ser vistos. Las mujeres tuvieron otros lugares, otras miradas y una posición de poder radicalmente diferente, subalterna, soslayada sistemáticamente.

Su primer libro en esta línea de reflexión, escrito en colaboración con Rozsika Parker en 1981, tiene un título intraducible: *Old Mistresses*.[5] La más sólida tradición en la historia del arte europeo (tanto como la de las grandes subastas de arte) reconoce

5 Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981.

como un pilar central de la disciplina la expresión *Old Masters*, o *Vieux Maîtres* (en las dos lenguas canónicas de la historia del arte luego de la Segunda Guerra Mundial). El título mismo del libro pone de manifiesto la imposibilidad de trasponer al género femenino esa expresión: *Old Mistresses* no significa, no puede significar, Grandes Pintoras de la Tradición Occidental sino, más bien, «viejas prostitutas» o, en el mejor de los casos, «señoras viejas».

Griselda Pollock sostiene que el canon occidental se ha ido construyendo (y cambiando) alrededor de una serie de «grandes hombres»: una galería de «héroes» respecto de la cual alternarían el culto al padre idealizado y las identificaciones narcisistas con el héroe (vanguardista) que desafía el poder del padre. De ahí la extraordinaria preeminencia de la forma biográfica (padre idealizado/héroe transgresor) en los relatos y monografías sobre arte, aun desde antes de Vasari. Esto nos lleva más allá de las cuestiones del sexismo y la discriminación, dado que el artista es entonces una figura simbólica, a través de la cual ciertas fantasías públicas adquieren forma representacional.

En el campo de la historia del arte, el punto de vista del varón blanco occidental ha sido aceptado inconscientemente como EL punto de vista. El desafío feminista fue probar no solo que es inadecuado desde el punto de vista moral y ético, sino también desde sus fundamentos mismos, en términos puramente teóricos.

Esa falla de la historia del arte académica (y en buena medida de la historia en general) fue no tener en cuenta el sistema de valores subyacente en sus relatos. La crítica feminista ha puesto de manifiesto esa falla, al introducir un sujeto de análisis antes inexistente. Su misma presencia es disruptiva. Durante mucho tiempo la historia del arte siguió aceptando sus «hechos» como «naturales», incluso a contracorriente de otras disciplinas y ciencias sociales. El canon de la historia del arte –dice Pollock– es uno de los más virulentos y «virilentos». Ofrece un modelo en miniatura fácilmente extrapolable a otras esferas de la vida en sociedad y del análisis cultural. La creatividad artística moderna es un modelo de virilidad en acción. El feminismo denuncia la incuestionada dominación de la subjetividad masculina blanca como distorsión cultural y no como hecho natural. Le preocupa no solo el «problema» de las mujeres sino cuestionar y reformular los debates centrales de la disciplina como tal.

Entonces, la llamada «cuestión femenina», lejos de ser una sub-disciplina menor, periférica y hasta graciosa, frente a la disciplina «seria» y establecida, puede y debe volverse un catalizador, un instrumento intelectual que ponga a prueba presupuestos básicos, «naturales», y provea un paradigma para otro tipo de cuestionamientos. La historia del arte es una disciplina –sostiene Pollock– que pese a ser muy marginal y pequeña brinda uno de los modelos más potentes de héroe masculino a la sociedad, aquella que bajo la lógica nacionalista de la guerra fría, quizás con mayor eficiencia sostuvo la creencia en un genio masculino único y autónomo. En su último libro dedicado a esta cuestión, *Differencing the Canon* (1999), Pollock exploraba la continuidad y la fuerza de este mito, para proponer otras historias del arte. Historias que no sean las de los objetos «arte» ni de los «genios artistas», sino que se pregunten por cuestiones que han sido indecibles respecto del arte como raza, género, clase, y que requieren alianzas con otras áreas de los estudios culturales, para pensar el arte no solo como eventos y representaciones sino también en términos de *poesis*, de creatividad.

Nacida en Sudáfrica, graduada en Oxford y en el Instituto Courtauld de Londres, Griselda Pollock dirige el Centro CATH de Análisis, Teoría e Historia Cultural de la Universidad de

Leeds. Desde hace algún tiempo Pollock se ha volcado a una reflexión sistemática sobre el lugar del arte en relación con la memoria y el trauma cultural después del Holocausto. Y se pregunta si es posible discernir un análisis feminista del más terrible evento racista de la historia. Piensa la imagen como portadora de memoria, de profundas memorias culturales, aun cuando sus orígenes hayan sido olvidados. En este sentido, se declara seguidora de las ideas del estudioso alemán Aby Warburg (1866-1919), perteneciente a una familia de banqueros judíos de Hamburgo, cuya famosa biblioteca fue salvada de las persecuciones nazis por sus colaboradores al trasladarla en 1933, precisamente al instituto en Londres donde Griselda Pollock se formó.

En Londres pasó también sus últimos años Sigmund Freud. Su último trabajo, *Moisés y el monoteísmo*, escrito en pleno ascenso del fascismo, provee una teoría no racista sobre la memoria cultural y el rol de la tradición. Tanto Warburg como Freud se interesaron por la emoción, las fantasías y las pasiones en relación con los significados. No trabajaron en una oposición entre emociones y razón en lo simbólico, lo cual los vincula muy estrechamente con la crítica feminista de los fundamentos del fascismo y el racismo.

En el año 2004 Griselda Pollock dictó un seminario de doctorado sobre estas cuestiones en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, invitada por el Centro Argentino de Investigadores de Arte gracias a un generoso subsidio de la J. Paul Getty Foundation. ¿Quiénes somos cuando miramos el pasado? ¿Qué significa ser testigo? ¿Es posible transformar el trauma en memoria cultural? Y –retomando el desafío lanzado por Adorno–: ¿Es posible hacer arte, un arte como máquina de la memoria después de Auschwitz? Estas fueron las cuestiones centrales que abordó Griselda Pollock en Buenos Aires. Cuestiones que –de más está decirlo– resultan de una lacerante actualidad en esta Argentina en la que se llevó a cabo uno de los crímenes más siniestros después del Holocausto. A lo largo del seminario fue una constante la reflexión y discusión a partir de tales preguntas, de la peculiaridad de nuestra experiencia del trauma y la imposibilidad del duelo, así como las dificultades y contradicciones que enfrenta la construcción de una memoria cultural con 30.000 desaparecidos como heridas abiertas en nuestra historia reciente.

Habiendo heredado la más extraordinaria lógica de la muerte y la destrucción del siglo XX, ¿es posible una estética post-fascista o no fascista? Es necesaria, dice Pollock, y responde desde el feminismo. Y cita a Charlotte Delbo, quien sostiene que aquellos que sobrevivieron al Holocausto, quienes lo combatieron, no terminaron su tarea: sabiendo de primera mano lo que había ocurrido, el mundo no se comprometió por completo con crear una utopía en la que este tipo de eventos no pudiera repetirse nunca. No era necesaria solo una política cultural: hacía falta *poesis*, creatividad, imaginación.

Hay una distancia muy pequeña en inglés entre *witness* (testigo) y *withness* (estar con, ubicarse junto al otro). Dori Laub (creadora de la videoteca de Yale de testimonios de sobrevivientes) sostiene que el mayor crimen psicológico ha sido la intención de que el Holocausto fuera un evento sin testigos. La ausencia de testigos de un crimen genera en la víctima un mayor sufrimiento (al igual que en los casos de abuso sexual y violación): al no haber testigos la víctima sigue vinculada y atrapada en la situación traumática con el victimario. Hay en los testimonios, relatos, libros, un pedido de que nos convirtamos en los testigos que no están. Entonces existe una obligación de prestar atención al testimonio de las víctimas. Pero ¿somos los testigos faltantes o simples *voyeurs* del sufrimiento de otros? ¿Donde está la diferencia? Ser testigos, dice, es embarcarse en una travesía, compartir

el destino del otro, definirnos (con Julia Kristeva) en un principio de coexistencia: si el otro no existe, ¿para qué existo yo?

A partir de la producción de artistas como Bracha Ettinger, Horst Hoheisel, Mary Kelly, Charlotte Salomon, Art Spiegelman, y el análisis de películas paradigmáticas como *Shoah* de Claude Lanzmann y *Noche y niebla* de Alain Resnais, entre otros, Pollock fue desplegando un pensamiento incisivo y original sobre estas cuestiones: la necesidad de instituirse en testigo, de no olvidar, el lugar del arte en la superación del trauma y la construcción de una memoria cultural, la ética y los límites de las representaciones y la persistencia y transmisión de la memoria, tomando conciencia de que cada mirada, la nuestra, es única, situada, sitiada.

LAURA MALOSETTI COSTA

1
Intervenciones feministas en las historias del arte
Una introducción

¿Incluir a las mujeres en la historia del arte equivale a crear una historia feminista del arte?[1] Demandar que se considere a las mujeres no solo cambia lo que se estudia y lo que se vuelve relevante investigar, sino que también cuestiona en el plano político a las disciplinas existentes. A las mujeres no se las omitió debido a un olvido o al mero prejuicio; el sexismo estructural de la mayoría de las disciplinas académicas contribuye de manera activa a la producción y perpetuación de una jerarquización de género. Lo que aprendemos del mundo y sus pueblos obedece a un patrón ideológico que se condice con el orden social dentro del cual ese conocimiento es producido. Los estudios de mujeres no se ocupan solo de las mujeres, sino de los sistemas sociales y los esquemas ideológicos que sostienen la dominación de los hombres sobre las mujeres dentro de otros regímenes de poder mutuamente influyentes, principalmente la clase y la raza.[2]

1 Parafraseo libremente a Elizabeth Fox-Genovese, «Placing women's history in history», *New Left Review*, nº 133, mayo-junio de 1982, p. 6.

2 El análisis pionero de estos temas, que tiene mucho para enseñarle a los estudios feministas, demandándoles al mismo tiempo que incluyan entre sus consideraciones la deconstrucción del discurso y de la práctica imperialistas,

Sin embargo, la historia feminista del arte tuvo su origen dentro de la historia del arte. La primera pregunta fue: ¿existieron artistas mujeres? Inicialmente se pensó en ellas en los términos definidos por los procedimientos y protocolos típicos de la historia del arte: la vida y obra de la artista (monografías), los conjuntos de piezas que conforman una obra (catálogos razonados), las cuestiones de estilo e iconografía, la pertenencia a movimientos y grupos artísticos; y, por supuesto, en términos de calidad. Pronto se hizo evidente que esa manera de pensar sería una camisa de fuerza que haría que nuestros estudios sobre artistas mujeres reprodujeran y aseguraran el estatus normativo de los artistas hombres y su arte, cuya superioridad permanecía sin ser cuestionada bajo el disfraz de las categorías de Arte y Artista. Ya en 1971, Linda Nochlin nos previno del callejón sin salida al que llegaríamos buscando versiones femeninas de Miguel Ángel. El criterio de grandeza ya estaba definido por la masculinidad. La respuesta a la pregunta «¿por qué no ha habido grandes artistas mujeres?» no iba a ser ventajosa para las mujeres si manteníamos las ataduras de las categorías de la historia del arte, que ya especificaban por adelantado qué tipo de respuesta ameritaba semejante pregunta. Desde el punto de vista histórico, las mujeres no eran artistas significativas (aunque no podía negarse su existencia una vez que empezamos a desenterrar las pruebas) porque no tenían la semilla innata del genio (el falo) que es la propiedad natural de los hombres. Por eso Nochlin escribió:

se encuentra en Edward Said, *Orientalism*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1978. (Existe traducción al español: *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990).

> Se necesita una crítica feminista de la disciplina que pueda traspasar las limitaciones culturales e ideológicas, revelar las parcialidades y las inadecuaciones *no solo en lo relativo a la cuestión de las artistas mujeres, sino a la formulación de las preguntas cruciales de la disciplina en su totalidad.* La denominada «cuestión femenina», lejos de ser un tema menor y periférico, puede volverse un catalizador, un potente instrumento intelectual capaz de señalar los supuestos más básicos y «naturales», proveer un paradigma para otro tipo de cuestionamientos internos y crear vínculos con paradigmas establecidos por enfoques radicales dentro de otros campos.[3]

En efecto, Linda Nochlin pedía un cambio de paradigma. La noción de paradigma se había vuelto bastante popular entre los historiadores sociales del arte, que la tomaron prestada de *La estructura de las revoluciones científicas* de Thomas Kuhn para dar cuenta de la crisis que a comienzos de los años setenta anuló las certezas y convenciones existentes en el campo de la historia del arte.[4] Un paradigma define los objetivos compartidos den-

3 Linda Nochlin, «Why have there been no great women artists?», en Elizabeth Baker y Thomas B. Hess (ed.), *Art and Sexual Politics*, Londres, Collier Macmillan, 1973, p. 2. (Existe traducción al español: «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?», en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México D. F., Universidad Iberoamericana/Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 17-43). Véase también el artículo en el que Nochlin formula la pregunta que se desprende lógicamente de la anterior: «¿por qué sí existieron grandes artistas hombres?», en «The de-politicization of Gustave Courbet. Transformation and rehabilitation under the Third Republic», *October*, nº 22, otoño de 1982.

4 Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962. (Existe traducción al español: *La estructura de las*

tro de una comunidad científica, lo que se propone investigar y explicar, sus procedimientos y límites. Es la matriz de la disciplina. Un cambio de paradigma ocurre cuando se descubre que el modo dominante de investigación y elaboración de explicaciones no logra dar cuenta satisfactoriamente de los fenómenos que esa ciencia o disciplina tiene la tarea de analizar.

A la hora de pensar la historia del arte de los siglos XIX y XX, el paradigma dominante ha sido la historia modernista del arte (tema que se analizará en el comienzo del capítulo 2). Y no es que se trate de un paradigma defectuoso, sino más bien que ideológicamente puede constreñir el análisis al estipular lo que es posible o no discutir en relación con la creación y la recepción del arte. De hecho, la historia modernista del arte comparte con otras modalidades establecidas de la historia del arte ciertas concepciones clave sobre la creatividad y las cualidades suprasociales del mundo estético.[5] Un claro indicio de la potencia de la ideología se ve en el hecho de que en 1974, cuando el historiador social del arte T. J. Clark publicó un artículo en el *Times Literary Supplement* en el que abría el debate desde una posición marxista, lo hizo bajo el título «Sobre las condiciones de la *creación* artística».[6]

Pasados algunos años, el término «producción» se volvería inevitable y el consumo ocuparía el lugar de la recepción,[7] lo cual refleja la difusión, a partir de la historia social del arte, de cate-

---

revoluciones científicas, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1971).

5 Para una definición clásica véase Mark Roskill, *What is Art History?*, Londres, Thames & Hudson, 1976.

6 T. J. Clark, «On the conditions of artistic creation», *Times Literary Supplement*, 24 de mayo de 1974, pp. 561-563.

7 Véase, por ejemplo, el título y la moneda propuesta por Janet Wolff en *The Social Production of Art*, Londres, Macmillan Press, 1981. (Existe traducción al español: *La producción social del arte*, Madrid, Istmo, 1997).

gorías de análisis derivadas de los *Grundrisse* («Elementos fundamentales»), la obra metodológica iniciática de Karl Marx. La introducción a ese manuscrito que salió a la luz recién a mediados de los años cincuenta ha sido una fuente clave para repensar el análisis social de la cultura. En la sección inicial, Marx intenta pensar cómo conceptualizar la totalidad de las fuerzas sociales, cada una de las cuales tiene sus propios y distintivos efectos y condiciones de existencia y, sin embargo, depende de las otras en el todo. Su mira está puesta en la economía política y por ello analiza las relaciones entre producción, consumo, distribución e intercambio, distinguiendo entre cada una de las actividades para poder abarcarlas como una instancia distinta dentro de una totalidad estructurada y diferenciada. Cada actividad se ve mediada por las otras instancias y no puede existir o completar su propósito sin las demás, dentro de un sistema en el cual la producción tiene prioridad pues es la que pone todo en movimiento. Sin embargo, cada una tiene su propia especificidad, que la distingue dentro de esa totalidad no orgánica. Marx toma el ejemplo del arte para explicar cómo la producción de un objeto genera y condiciona su consumo, y viceversa.

> La producción no solamente provee un material a la necesidad, sino también una necesidad al material. Cuando el consumo emerge de su primera inmediatez y de su tosquedad natural (...) es mediado como impulso por el objeto. La necesidad de este último sentida por el consumo es creada por la percepción del objeto. El objeto de arte –de igual modo que cualquier otro producto– crea un público sensible al arte, capaz de goce estético. De modo que la producción no solamente produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto. La producción produce, pues, el consumo, 1) creando el material de este; 2) determinando el modo de consumo; 3) provocando en el consumidor la

necesidad de productos que ella ha creado originariamente como objetos. En consecuencia, el objeto de consumo, el modo de consumo y el impulso al consumo. Del mismo modo, el consumo produce la *disposición* del productor, solicitándolo como necesidad que determina la finalidad de la producción.[8]

Esa formulación destierra la narrativa típica de la historia del arte según la cual un individuo virtuoso (hombre) crea, a partir de su necesidad personal, una obra de arte concreta que luego sale del lugar privado de creación para abrirse al mundo, donde será admirada y atesorada por los amantes del arte que expresan la capacidad humana de valorar los objetos hermosos. La disciplina de la historia del arte, como la crítica literaria, naturaliza esos supuestos. Lo que se nos enseña es cómo apreciar la grandeza del artista y la calidad de los objetos artísticos.

Ese tipo de ideología es refutada por la idea de que debemos estudiar la totalidad de las relaciones sociales que dan forma a las condiciones de producción y consumo de los objetos designados en ese proceso como «arte». Al escribir sobre el cambio de paradigma en la crítica literaria, disciplina relacionada con la historia del arte, Raymond Williams observa:

> Lo que me llama la atención es que casi todas las formas contemporáneas de teoría crítica son teorías sobre el *consumo*. Es decir, que se preocupan por comprender un objeto de manera tal que resulte provechoso y pueda ser correctamente consumido.[9]

8 Karl Marx, *Grundrisse*, Harmondsworth, Penguin Books, 1973 [1857-1858], p. 93. (Se cita traducción al español: «Introducción», en *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (borrador), 1857-1858*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1980, p. 6).

9 Raymond Williams, «Base and superstructure in Marxist cultural theory», en *Problems in Materialism and Culture*, Londres, Verso Books, 1980, p. 46.

El enfoque alternativo es tratar a la obra de arte no como un objeto sino como una *práctica*. Williams recomienda analizar en primer lugar la naturaleza y después las *condiciones de una práctica*. Así, daremos cuenta de las condiciones generales de producción social y de consumo que prevalecen en una sociedad puntual, procesos que en última instancia determinan las condiciones de una forma específica de actividad y producción social: la práctica cultural. Pero entonces, dado que todas las actividades que colaboran en la formación de una sociedad son prácticas, podemos movernos con considerable sofisticación de la básica formulación marxista de que todas las prácticas culturales dependen y son reducibles a prácticas económicas (la famosa idea de la relación base-superestructura) a la concepción de una totalidad social compleja en la que operan muchas prácticas interrelacionadas que constituyen y en última instancia se ven determinadas dentro de la matriz de esa formación social que Marx formuló como el modo de producción. En otro ensayo, Raymond Williams sostiene que:

> El enfoque fatalmente erróneo de cualquiera de esos estudios consiste en partir del supuesto de órdenes separados, como cuando suponemos por costumbre que las instituciones y convenciones políticas pertenecen a un orden diferente y autónomo de las instituciones y convenciones artísticas. La política y el arte, junto con la ciencia, la religión, la vida familiar y las demás categorías que caracterizamos como absolutos, corresponden a todo un mundo de relaciones activas e interactuantes (...). Si partimos de la textura total, podemos proseguir con el estudio de las actividades particulares y sus conexiones con otros tipos. No obstante,

> solemos comenzar con las categorías mismas, lo cual ha llevado una y otra vez a una supresión muy perjudicial de las relaciones.[10]

Williams formula así uno de los principales argumentos sobre metodología propuestos por Marx en los *Grundrisse*. Allí Marx se preguntaba dónde iniciar su análisis. Es fácil comenzar con lo que parece ser una categoría evidente en sí misma, como ser la de «población» en la teoría marxista, o la de «arte» en nuestro caso, pero la categoría carece de sentido si no se comprenden sus componentes. Entonces, ¿qué método debe seguirse?

> Si comenzara, pues, por la población, tendría una representación caótica del conjunto y, precisando cada vez más, llegaría analíticamente a conceptos cada vez más simples: de lo concreto representado llegaría a abstracciones cada vez más sutiles hasta alcanzar las determinaciones más simples. Llegado a este punto, habría de reemprender el viaje de retorno, hasta dar de nuevo con la población, pero esta vez no tendría una representación caótica de un conjunto, sino una rica totalidad con múltiples determinaciones y relaciones.[11]

Si tomáramos el arte como punto de partida, tendríamos una representación caótica, un término genérico que aglutina un diverso rango de complejos factores y prácticas ideológicas, económicas y sociales. Entonces, sería conveniente dividir el concepto en producción, crítica, mecenazgo, influencias estilísticas, fuentes iconográficas, exhibiciones, comercio, enseñanza, publicaciones,

10 Raymond Williams, *The Long Revolution*, Harmondsworth, Penguin Books, 1980 [1961], pp. 55-56. (Se cita traducción al español: *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, p. 50).

11 Marx, *op. cit.*, p. 11 de la traducción al español.

sistemas de signos, públicos, etcétera. Existen muchos libros de arte que abordan el tema de esa manera fragmentada y solo vuelven a abarcar la totalidad al reunir los capítulos que tratan esos componentes por separado. Pero al abordarlo de esa manera, se deja al tema en el plano analítico de las abstracciones sutiles, es decir, de elementos abstraídos de sus interacciones concretas. Por eso, volvemos sobre nuestros pasos para intentar ver el arte como una *práctica social*, como una totalidad con muchas relaciones y determinaciones, es decir, con presiones y límites.

Cambiar de paradigma en la historia del arte implica, por lo tanto, algo más que tan solo agregar nuevos materiales –las mujeres y su historia– a las categorías y métodos ya existentes: nos ha llevado a maneras completamente nuevas de conceptualizar lo que estudiamos y el modo como lo estudiamos. Una de las disciplinas afines dentro de la que se habían comenzado a desarrollar nuevos enfoques radicales cuando comenzamos a trabajar sobre estos temas era la historia social del arte. Los debates teóricos y metodológicos de la historiografía marxista son muy necesarios y de gran pertinencia en la generación de un paradigma feminista para el estudio de lo que es apropiado renombrar como producción cultural. La difícil pero necesaria relación entre la historia feminista del arte y la historiografía marxista es el tema del segundo capítulo de este libro. Si bien es importante cuestionar la autoridad paternal del marxismo –según el cual las divisiones sexuales son prácticamente naturales e inevitables y por lo tanto indignas de análisis teórico–, es igual de importante sacar provecho de la revolución teórica e historiográfica que representa la tradición marxista. Un materialismo histórico feminista no se limita a sustituir la clase por el género, sino que busca descifrar la intrincada interdependencia entre clase, género, y también raza, en todas las formas de la práctica histórica. No obstante, es una prioridad estratégica insistir en el recono-

cimiento del poder de la sexualidad y del género como fuerzas históricas significativas, tan poderosas como cualquiera de las otras matrices privilegiadas por el marxismo u otras formas de análisis histórico o cultural. En el tercer capítulo desarrollo un análisis feminista de las condiciones fundacionales del modernismo en el espacio erotizado y generizado de la ciudad moderna, cuestionando de manera directa la autoridad del relato histórico social que categóricamente rechaza al feminismo como un corolario necesario. La intención es desplazar los efectos limitantes de tales relecturas parciales y revelar cómo los análisis materialistas feministas no solo tratan temas puntuales asociados a las mujeres dentro de la historia cultural, sino también problemas consensuados y centrales.

Sin embargo, existieron otros modelos que se desarrollaron en disciplinas análogas, como los estudios literarios y la teoría fílmica, solo por nombrar los de mayor influencia. Inicialmente, la preocupación inmediata era desarrollar nuevas maneras de analizar un texto. La idea de que un objeto hermoso o un buen libro eran la expresión del genio del autor/artista y que él (sic) era el medio por el cual se manifestaban las más altas aspiraciones de la cultura humana, se vio desplazada por el énfasis en la actividad productiva de los textos: escenas en las que se trabaja, se escribe o se producen signos; y en las que se lee, se mira. ¿Cómo opera lo social y lo histórico en la producción y el consumo de los textos? ¿Qué hacen desde el punto de vista social los textos?

Las prácticas culturales fueron definidas como sistemas significantes, como prácticas de *representación*, sitios no de producción de cosas hermosas que evocan sentimientos hermosos sino de producción de significados y posiciones desde las cuales esos significados deben ser consumidos. Es necesario, entonces, definir la representación de diversas maneras. El término «representación» señala que las imágenes y los textos no son espejos del mundo que tan solo reflejan sus fuentes. «Representación» hace hincapié en que algo es reformado, codificado en términos retóricos, textuales o pictóricos muy diferentes a los de su existencia social.[12] También puede entenderse la representación como algo que «articula» de manera visible o socialmente palpable procesos sociales que determinan la representación, pero que luego se ven, de hecho, afectados y alterados por las formas, prácticas y efectos de la representación. En la primera acepción, se entiende que la representación de árboles, personas, lugares se estructura conforme a las convenciones y códigos de prácticas de representación como la pintura, fotografía, literatura y demás. En la segunda acepción, que incluye inevitablemente a la primera, la representación expresa –pone en palabras, hace visible, junta– prácticas y fuerzas sociales que, a diferencia de los árboles, no pueden ser vistas, pero que sabemos teóricamente que condicionan nuestra existencia. En uno de los textos clásicos que enuncian ese fenómeno, *El 18 brumario de Luis Bonaparte* (1852), Karl Marx se vale en varias oportunidades de la metáfora del escenario y la puesta en escena para explicar la manera en que las transformaciones económicas fundamentales de la sociedad francesa fueron interpretadas en la arena política de 1848-1851, un nivel político que funcionaba como una representación pero que luego hizo activamente efectivas las condiciones de desarrollo económico y social de Francia. La práctica cultural como sitio de esa representación ha sido analizada en términos derivados de las perspectivas iniciales de Marx sobre la relación entre el nivel económico

12 Roland Barthes, «The rhetoric of the image», en Stephen Heath (ed.), *Image-Music-Text*, Londres, Fontana, 1977, sigue siendo un ejemplo clásico de esta práctica de análisis. (Existe traducción al español: «Retórica de la imagen», en AA.VV., *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970).

y el político.[13] Por último, la representación implica una tercera inflexión, pues significa algo representado para, dirigido a un lector/espectador/consumidor.

Las teorías de la representación han sido elaboradas en relación con los debates marxistas sobre ideología. La ideología no se refiere solamente a un conjunto de ideas o creencias, sino que es definida como el ordenamiento sistemático de una jerarquía de significados y el establecimiento de una serie de posiciones para asimilar esos significados. Se refiere a prácticas materiales encarnadas en instituciones sociales concretas por medio de las cuales los sistemas sociales, sus conflictos y contradicciones, se negocian en términos de luchas, dentro de las formaciones sociales, entre los dominadores y los dominados, los explotadores y los explotados. En la ideología, las prácticas culturales son el medio por el cual entendemos los procesos sociales en los que estamos atrapados e incluso somos producidos. Pero si los conocimientos son ideológicos, parciales, condicionados por el poder y lugar social, para el individuo son también un sitio de lucha y confusión.

Por lo tanto, comprender lo que hacen las prácticas artísticas específicas, así como sus significados y efectos sociales, requiere un doble enfoque. En primer lugar, la práctica debe ser localizada como parte de las luchas sociales entres clases, razas y géneros, articulándola con otros lugares de representación. Pero en

13 Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon*, en Karl Marx y Friedrich Engels, *Selected Works in One Volume*, Londres, Lawrence & Wishart, 1970. (Existe traducción al español: *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, Barcelona, Ariel, 1968). Véase también, para un análisis más amplio del tema, Stuart Hall, «The "political" and the "economic" in Marx's theory of classes», en Alan Hunt (ed.), *Class and Class Structure*, Londres, Lawrence & Wishart, 1977. (Existe traducción al español: «Lo "político" y lo "económico" en la teoría marxista de las clases», en AA.VV., *Clases y estructura de clases*, México D. F., Nuestro Tiempo, 1981).

segundo lugar, debemos analizar cómo opera cualquier práctica específica, qué significado produce, de qué manera lo produce y para quién. El análisis semiótico provee las herramientas necesarias para la descripción sistemática del modo en que las imágenes o los lenguajes o cualquier otro sistema de signos (la moda, los hábitos alimenticios, de viaje, etc.) producen significados y posiciones desde las que consumir esos significados. Sin embargo, el mero análisis formal de un sistema de signos puede fácilmente hacer perder contacto con la dimensión social de toda práctica. El análisis semiótico, abordado en cambio a partir de los avances en las teorías sobre ideología y cimentado en el examen que hace el psicoanálisis de la producción y sexualización de la subjetividad, generó nuevas maneras de comprender el papel que cumplen las actividades culturales en la producción de significados y, lo que es más importante, en la producción de sujetos sociales. El impacto de esos procedimientos en el estudio de las prácticas culturales desplaza completamente los tratamientos puramente estilísticos o iconográficos de grupos aislados de objetos. Las prácticas culturales tienen una función de gran significación social en la articulación de sentidos para comprender el mundo, en la negociación de conflictos sociales, en la producción de sujetos sociales.

Igual de fundamental que esos «enfoques radicales en otros campos» fue la expansión masiva de los estudios feministas relacionados con el resurgimiento de los movimientos de mujeres a finales de la década del sesenta. Los estudios de mujeres emergieron en casi todas las disciplinas académicas poniendo en cuestión las «políticas del conocimiento».[14] Pero ¿cuál es el objeto de los

14 Dale Spender (ed.), *Men's Studies Modified. The Impact of Feminism on the Academic Disciplines*, Oxford, Pergamon Press, 1981.

estudios de mujeres? Volver a inscribir en la historia a las mujeres implica una verdadera reformulación de las disciplinas, pero puede dejar intactos los límites disciplinarios. La división misma del conocimiento en compartimentos estancos tiene efectos políticos. Los estudios sociales y feministas de las prácticas culturales en las artes visuales por lo general son expulsados del reino de la historia del arte y calificados como «enfoque sociológico», como si la referencia a las condiciones sociales y a las determinaciones ideológicas fuera a introducir preocupaciones ajenas al tan diferente mundo del arte. Pero si aspiramos a erosionar las falsas divisiones, ¿cuál sería el marco uniformador para un análisis que incluya a las mujeres?

En su introducción a la antología colectiva *Women in Society. Interdisciplinary Essays*, el grupo responsable del curso «Las mujeres en la sociedad», dictado en la Universidad de Cambridge en 1970, cuestionaba la posibilidad de siquiera dar por sentado el término «mujeres»:

> A primera vista, parecería que conceptos como macho/hembra, hombre/mujer, individuo/familia son tan evidentes que no requieren ninguna «decodificación», sino que pueden ser rastreados a lo largo de diversos cambios sociales o históricos. Estos cambios, por ejemplo, le darían a una mujer inglesa del siglo XVII una identidad social diferente a la de una mujer de una casta baja de la India actual, o adscribirían diferentes funciones a la familia en las sociedades industriales y preindustriales. Pero el problema de esos dos ejemplos es que dejan al supuesto sujeto de esos cambios (la mujer, la familia) con una identidad aparentemente coherente que se traslada de un siglo a otro o de una sociedad a otra, como si se tratara de algo que ya existía independientemente de las circunstancias particulares. Uno de los propósitos del presente libro, y de nuestro curso, a medida que se fue desarrollando, es cuestionar esa coherencia: mostrar que se construye a partir de hechos sociales que también pueden ser cuestionados de manera similar. Por lo tanto, este libro se concentra en temas que nos reenvían a la esfera de lo social más que a la esfera del individuo *poniendo el énfasis en la construcción social de la diferencia sexual.*[15]

En una conferencia se le pidió a la artista Mary Kelly que respondiese la pregunta: «¿Qué es el arte feminista?». Ella la redireccionó de la siguiente manera: «¿Cuál es la problemática de la práctica artística feminista?»,[16] donde «problemática» refería al campo teórico y metodológico desde el cual se hacen afirmaciones y se produce conocimiento. La problemática de un análisis feminista de la cultura visual como parte de una empresa feminista más amplia podría definirse en los siguientes términos: la construcción social de la diferencia sexual. Pero sería necesario complementar ese análisis con el de la construcción psíquica de la diferencia sexual, que es el lugar donde se inscribe dentro de los individuos, por medio de las relaciones sociales familiares, la distinción socialmente determinada que privilegia al sexo como criterio de poder.

Es cierto que debemos señalar la discriminación hacia las mujeres y corregir que se las haya omitido de la historia. Pero esa puede volverse con facilidad una empresa negativa de objetivos limitados, básicamente de corrección y perfeccionamiento. En la historia del arte hemos documentado la actividad artística de las

15 The Cambridge Women's Studies Group, *Women in Society. Interdisciplinary Essays*, Londres, Virago, 1981, p. 3. El énfasis es mío.

16 Mary Kelly, «On sexual politics and art», en Brandon Taylor (ed.), *Art and Politics*, Winchester, Winchester School of Art, 1980, reeditado en Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, Londres, Pandora Press, 1987.

mujeres y en repetidas ocasiones expuesto el prejuicio que velaba el reconocimiento de la participación de las mujeres en la cultura.[17] ¿Pero ha tenido realmente algún efecto? Ocasionalmente se le da algún lugar marginal a cursos sobre las mujeres y el arte, con lo cual no se reemplaza el paradigma dominante. E incluso en ello hay motivo para alarmarse. Por ejemplo, en la institución en la que trabajo, el plan de estudios para obtener un título es de cuatro años, y dentro de ese plan se expone a los estudiantes a críticas feministas de la historia del arte y a un curso sobre artistas feministas contemporáneas durante veinte semanas, un curso de dos semestres. Sin embargo, un asesor externo cuestionó si no había demasiado feminismo en nuestro curso. Desde ya que la parcialidad debe preocuparnos profundamente, pero nadie parece preocuparse demasiado por el masculinismo masivo del resto de los cursos. La ansiedad refleja que hay algo mayor en juego que la mera mención de las mujeres. Las intervenciones feministas demandan el reconocimiento de las relaciones de poder entre los géneros, haciendo visibles los mecanismos del poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el papel que desempeñan las representaciones culturales en esa construcción.

Mientras discutimos sobre las mujeres, la familia, los oficios, o cualquier otro tema que trabajemos, como feministas seguimos sosteniendo como algo dado socialmente la categoría de mujer, familia, las esferas separadas. Cuando insistimos en que la diferencia sexual es *producida* mediante una serie interconectada de prácticas sociales e instituciones de las cuales son parte las familias, la educación, los estudios sobre arte, las galerías y revistas, las jerarquías que sostienen el dominio masculino son puestas bajo escrutinio y presión. Entonces, lo que estudiamos cuando estudiamos las artes visuales es una instancia de esa producción de diferencia que por necesidad debe ser considerada en un marco doble capaz de contemplar: a) la especificidad de sus efectos en cuanto práctica concreta que tiene sus propios materiales, recursos, condiciones, participantes, modos de capacitación, competencia, pericia, formas de consumo y discursos asociados, así como también sus propios códigos y retórica; b) su interdependencia de otros discursos y prácticas sociales, que colaboran en su inteligibilidad y su significado. Por ejemplo, una mujer de visita en la Royal Academy de Londres a mediados del siglo XIX llevaba consigo un bagaje ideológico compuesto de periódicos ilustrados, novelas, diarios, revistas, libros sobre el cuidado de los niños, sermones, manuales de etiqueta, conversaciones sobre medicina, etc., que apuntaban a las mujeres de la burguesía y eran consumidos de diversas maneras por ellas, bombardeadas con esas representaciones de lo que debía ser una dama. Pero no todos esos discursos decían lo mismo, al contrario de lo que la tesis básica sobre la ideología dominante nos haría creer. Cada uno de ellos articulaba de forma distintiva la pregunta acuciante sobre cómo definir la masculinidad y la feminidad en los términos de un sistema capitalista imperialista, y de acuerdo a formas determinadas por el origen institucional, los productores y el público de esos materiales. Pero en las interconexiones, repeticiones y parecidos se generaba un régimen de verdad que prevalecía y proveía un gran marco de inteligibilidad dentro del cual se preferían ciertas maneras de comprensión y otras se consideraban impensables. Por eso, la pintura de una mujer que ha elegido una pareja sexual por fuera del lazo matrimonial podía ser leída como una mujer caída en desgracia, una fuerza que rompía con

17 La lista de publicaciones sobre este tema ya ha alcanzado un tamaño considerable. Quien se interese por ellas y desee ampliar el análisis del «estereotipo femenino», puede remitirse a Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981; reeditado por Pandora Press en 1986.

el orden del entramado social, la encarnación del caos, una amenaza contaminante a la pureza de su condición de mujer, una criatura animalizada y embrutecida cercana por la preponderancia de sus procesos físicos a la clase trabajadora, y por su promiscuidad sexual a los pueblos «primitivos», etcétera.

Sin embargo, ¿divergirían entre sí las lecturas de una mujer y de un hombre? ¿En qué medida diferiría la representación de haber sido el productor de la imagen mujer u hombre? Me detendré en esta cuestión en el capítulo 3. Una de las principales responsabilidades de una intervención feminista debe ser el estudio de las mujeres como productoras. Pero como hemos problematizado la categoría «mujer» para que su construcción histórica sea precisamente el objeto de nuestro análisis, procederemos, entonces, no desde la presunción de que existe una esencia femenina por fuera de las condiciones sociales, o parcialmente inmune a ellas, sino desde el análisis de la relación dialéctica entre el hecho de ser una persona posicionada en lo denominado «femenino» dentro de los órdenes sociales que varían con la historia y las maneras históricamente específicas en que nos salimos siempre de esa posición. Ser una productora de arte en la sociedad burguesa parisina de finales del siglo XIX era, de cierta forma, una transgresión a la definición de lo femenino, término que en sí mismo conllevaba una idea de clase. Se suponía que las mujeres debían ser madres y ángeles del hogar que no trabajaban y que, sin duda, no ganaban dinero. Sin embargo, el mismo sistema social que producía esa ideología de lo doméstico, que millones de mujeres abrazaban y mantenían vivo, también generó la revolución feminista, que proponía un conjunto de definiciones completamente diferente de lo que constituían las posibilidades y ambiciones de las mujeres; ideas que, no obstante, se defendían y vivían dentro de los límites establecidos por las ideologías dominantes de la feminidad. En la sutil negociación de lo que es

pensable o está más allá de los límites se van modificando las definiciones y prácticas sociales dominantes mediante las cuales se producen y articulan esos límites. Esto sucede a veces de manera radical, como en momentos de máxima lucha política colectiva, o menos abiertamente en las constantes negociaciones de las contradicciones en las que está inmerso todo sistema social. En los espacios en los que la diferencia se produce con mayor insistencia, como los territorios erotizados de la ciudad moderna que defino en el capítulo 3, es posible delinear con mayor claridad las condiciones diferenciales de las prácticas artísticas de las mujeres de forma tal que esa delineación transforme de manera radical las descripciones existentes del fenómeno. En ese capítulo, «Modernidad y espacios de la feminidad», mi argumentación se dirige a las feministas que estudian a las mujeres impresionistas, pero también, en igual medida, a los estudios de «la pintura de la vida moderna» propuestos por los historiadores modernistas y sociales del arte, que consideran las problemáticas ineludibles de la sexualidad exclusivamente desde un punto de vista masculino. Mi objetivo es, precisamente, mostrar cómo una intervención feminista excede la preocupación local por «la cuestión femenina» y pone al género en una posición central dentro de los términos de análisis histórico (siempre en conjunto con otras estructuraciones como la clase y la raza, que se influyen mutuamente).

Un recurso especialmente productivo para los estudios culturales es el «análisis del discurso», moldeado específicamente a partir de los escritos del historiador francés Michel Foucault, quien hizo un estudio minucioso de lo que él llamó las ciencias humanas: conjuntos de conocimientos y maneras de escribir que tomaron por objeto de estudio –produciéndolo de hecho como categoría de análisis– al Hombre. Foucault introdujo la noción de formación discursiva para dar cuenta de las interconexiones sistemáticas entre un conjunto de afirmaciones relacionadas que

definen un campo de conocimiento, sus posibilidades y oclusiones. En este sentido, la historia del arte puede ser analizada no solo en términos de «arte del pasado», sino también como la formación discursiva que inventó esa entidad, el arte, para estudiarlo. Desde ya, el arte existía antes de que la historia del arte lo catalogara, pero en cuanto disciplina organizada definió qué es el arte y cómo se puede hablar de él. Cuando Rozsika Parker y yo escribimos *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981), planteamos el problema de la siguiente forma:

> Descubrir la historia de la relación entre las mujeres y el arte es en parte dar cuenta de la manera en que se escribe la historia del arte. Exponer sus valores subyacentes, sus suposiciones, sus silencios y prejuicios, también es entender que la manera en que se documenta a las artistas mujeres es crucial para la definición del arte y del artista en nuestra sociedad.[18]

La historia del arte debe ser entendida en sí misma como una serie de prácticas de representación que producen de manera activa definiciones de la diferencia sexual y contribuyen a la configuración actual de las políticas sexuales y de las relaciones de poder. La historia del arte no es meramente indiferente a las mujeres, es un discurso centrado en lo masculino que colabora en la construcción social de la diferencia sexual. Como discurso ideológico, se compone de procedimientos y técnicas mediante las cuales se fabrica una representación específica de lo que es el arte. Esa representación se sostiene en torno a la figura principal del artista como individuo creador. Sin duda, las teorías de la producción social del arte, combi-

18 Parker y Pollock, *op. cit.*, p. 3.

nadas con el asesinato de la figura del autor perpetrado por los estructuralistas, también conducirían a la denuncia del individualismo arcaico que residía en el corazón mismo del discurso de la historia del arte. Sin embargo, solo las feministas no tenían nada que perder con la desacralización del Genio. El individualismo del cual el artista es el principal símbolo se aplica a un solo género.[19] La figura del artista es una de las principales articulaciones de la naturaleza contradictoria de los ideales burgueses de masculinidad.[20] Esa figura se encuentra firmemente entrelazada con la historia del arte marxista, véase si no la obra de T. J. Clark, el curso sobre modernismo y arte moderno de la Open University e incluso los escritos de Louis Althusser sobre Cremonini.[21] Por ello, se ha vuelto imperativo deconstruir la fabricación ideológica que privilegia al individuo masculino en el discurso de la historia del arte. En el capítulo 4, Deborah Cherry y yo analizamos el posicionamiento recíproco del creador masculino y el objeto femenino pasivo en los textos de historia del arte que forman todavía la base de los estudios sobre el prerrafaelismo. Nuestro punto

19 Griselda Pollock, «Art, art school, culture: individualism after the death of the artist», *Block*, nº 11, 1985-1986, y *Exposure*, vol. 24, nº 3, 1986.

20 Para un análisis más amplio de ese punto, véase Griselda Pollock, «The history and position of the contemporary woman artist», *Aspects*, nº 28, 1984.

21 La idea se planteó en un seminario dictado por Adrian Rifkin en la Universidad de Leeds en 1985. Véase también Simon Watney, «Modernist studies: the class of '83», *Art History*, vol. 7, nº 1, 1984. Con respecto a Althusser, véase Louis Althusser, «Cremonini, painter of the abstract» y «A letter on art...», en *Lenin and Philosophy and other Essays*, Londres, New Left Books, 1971. (Existen traducciones al español, «Cremonini, pintor de lo abstracto» y «Carta sobre el conocimiento del arte», en AA.VV., *Escritos sobre el arte*, Madrid, Tierra de Nadie, 2011).

de partida fue un intento de inscribir a Elizabeth Siddall y a otras artistas del grupo dentro de la historia del arte. Pero ya están allí, cumpliendo una tarea específica con el disfraz que les han dado. Todo trabajo que apuntara a productoras históricas como Elizabeth Siddall requería un foco doble. En un principio era necesaria una deconstrucción crítica de los textos en los que se la configuraba como la amada inspiración y hermosa modelo del fascinante genio victoriano Dante Gabriel Rossetti. Además, había que darse cuenta de que su historia estaba por fuera del campo discursivo de la historia del arte y dentro de la investigación histórica feminista, que no se enfocaba en los individuos sino en las condiciones sociales de las trabajadoras de Londres, que se desempeñaban como sombrereras, modelos, en los establecimientos educativos, etcétera. En conjunción con el análisis derivado de los modelos foucaultianos, planteamos la noción de la mujer como signo, concepto desarrollado en un artículo de Elizabeth Cowie de 1978.[22] Cowie combinó el modelo de análisis antropológico estructuralista sobre el intercambio de mujeres como sistema de comunicación, con la teoría semiótica de los sistemas significantes. El ensayo de Cowie es aún una de las teorizaciones pioneras de la producción social de la diferencia sexual.[23]

Además, la tarea de deconstrucción debe ser complementada con una reescritura feminista de la historia del arte en términos que ubiquen las relaciones de género como un factor determinante en la producción y significación cultural. Esto implica hacer lecturas feministas, un término prestado de la

22 Elizabeth Cowie, «Woman as sign», *M/F*, nº 1, 1978.

23 Para una mayor elaboración de esta posición y una crítica muy relevante, véase Lon Fleming, «Lévi-Strauss, feminism and the politics of representation», *Block*, nº 9, 1983.

teoría literaria y fílmica. Las lecturas feministas trabajan sobre textos por lo general producidos por hombres y en los que no hay una preocupación o un plan feminista consciente, pero que pueden ser reinterpretados a partir de las percepciones feministas. En el capítulo 6 aporto lecturas, derivadas del psicoanálisis, de las representaciones de la mujer en textos escogidos del pintor victoriano D. G. Rossetti. El psicoanálisis ha sido una de las fuerzas más importantes en los estudios feministas de Europa y el Reino Unido, a pesar de la expansión de las sospechas feministas con respecto a la aplicación sexista de la teoría freudiana a lo largo del siglo XX. Como Juliet Mitchell señala en su importante libro *Psicoanálisis y feminismo*, que pone en tela de juicio a la crítica feminista, la teoría freudiana no prescribe la sociedad patriarcal sino que la describe, y podemos valernos de esa descripción para comprender cómo funciona. En su introducción se refiere al grupo feminista parisino Psychanalyse et Politique y explica el interés de sus integrantes por el psicoanálisis:

> Influidos –aunque críticamente– por la peculiar interpretación de Freud propuesta por Jacques Lacan, Psychanalyse et Politique utiliza el psicoanálisis para una comprensión de las operaciones del inconsciente. Su interés consiste en analizar cómo hombres y mujeres viven como *hombres y mujeres* en las condiciones materiales de su existencia, tanto generales como específicas. Afirman que el psicoanálisis nos proporciona los conceptos con los que podemos comprender cómo funciona la psicología; íntimamente relacionado con esto, nos ofrece un análisis del lugar y el significado de la sexualidad y de las diferencias de género dentro de la sociedad. De modo que en tanto la teoría marxista explica la situación histórica y económica, el psicoanálisis –en conjunción con las nociones de ideología

ya alcanzadas por el materialismo dialéctico– es la forma de comprender la ideología y la sexualidad.[24]

Foucault elaboró una descripción social de la construcción discursiva de la sexualidad *y* sostuvo que, en un sentido fundamental, «la sexualidad» tiene un origen principalmente burgués. «Fue primero en las grandes clases medias donde la sexualidad obtuvo, si bien con una forma claramente definida y restringida moralmente, una significancia ideológica mayor».[25] Foucault define el psicoanálisis en sí mismo como un producto de la voluntad de saber, de la construcción y sujeción del cuerpo sexualizado de la burguesía.[26] La utilización de la teoría psicoanalítica por parte de las feministas contemporáneas no es una huida del análisis histórico hacia algún tipo de teoría universalista. Anclado históricamente como modelo de análisis (y como técnica para aliviar los efectos extremos) de las relaciones, prácticas e instituciones sociales que producían y regulaban la sexualidad burguesa, el psicoanálisis devela la creación de la diferencia sexual. Foucault habla de sexualidades de clase, pero estas involucran fundamentalmente sexualidades generizadas. La creación

24 Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, Londres, Allen Lane, 1974, p. xxii. (Se cita, con una pequeña modificación, la traducción al español: *Psicoanálisis y feminismo*, Barcelona, Anagrama, 1976, pp. 16-17).

25 La cita pertenece a Jeffrey Weeks, *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality since 1800*, Harlow, Longman, 1981, p. 33. Michel Foucault elabora este punto en *The History of Sexuality 1*, Londres, Allen Lane, 1979: «Hay que decir que existe una sexualidad burguesa, que existen sexualidades de clase. O más bien que la sexualidad es originaria e históricamente burguesa y que induce, en sus desplazamientos sucesivos y transposiciones, efectos de clase de carácter específico» (se cita *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, México D. F., Siglo XXI, 2005 [1976], pp. 154-155).

26 Foucault, *op. cit.*

de sujetos masculinos y femeninos conllevaba de manera decisiva la fabricación y regulación de las sexualidades de aquellos sujetos designados como hombres y los designados como mujeres, sexualidades radicalmente diferentes, apenas complementarias y aun menos compatibles. No obstante, esos términos eran abstracciones ideológicas comparados con las cuidadosas distinciones que se mantenían entre «damas» y «mujeres» en términos de clase, así como entre «caballeros» y «trabajadores». Las definiciones sociales de clase y género estaban íntimamente conectadas, pero el problema de la sexualidad y las constantes ansiedades asociadas con él, presionaban con mayor significancia ideológica a la burguesía. El caso de Rossetti es estudiado no por un interés en las particularidades de este artista sino por el grado de generalización de la formación sexual que provee las condiciones de existencia de los textos que analizo. Para utilizar la frase de Jacqueline Rose, nos enfrentamos con la «sexualidad [burguesa, agregaríamos] en el campo visual».[27]

La teoría psicoanalítica nos permite reconocer la especificidad del acto de ver y de ser apelado en términos visuales. La construcción de la sexualidad y su apuntalamiento de la diferencia sexual está profundamente involucrada con el acto de ver y con el «campo escópico». La representación visual es un lugar privilegiado (se me disculpará el juego de palabras freudiano).[28] Las obras de Rossetti se estudian no como una versión secundaria de un momento social fundacional, sino como parte de un *continuum* de representaciones desde y hacia el inconsciente, y también como nivel manifiesto del modo en que la burguesía

27 Jacqueline Rose, «Sexuality in the field of vision», en *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, Verso Books, 1986.

28 En el original, *privileged site* (lugar privilegiado), donde *site* es homófono de *sight* (vista), de allí la referencia al juego de palabras [N. de la T.].

metropolitana de mediados del siglo XIX negociaba de manera problemática la sexualidad masculina y el posicionamiento sexual. La mujer es el signo visual, pero no es un significante claro y evidente. Si bien los estudios culturales marxistas privilegian con razón la ideología, los análisis feministas ponen el foco en el placer, en los mecanismos y en la administración de los placeres sexualizados organizados por los principales aparatos ideológicos, ninguno con mayor potencia que los involucrados en la representación visual. Las obras de Rossetti dramatizan precisamente los impulsos e impedimentos que sobredeterminan la excesiva representación de la mujer en ese período. El término «régimen de representación» es acuñado para describir la formación de los códigos visuales, y su circulación institucional es un avance decisivo contra la periodización que hace la historia del arte según los patrones de estilo y movimiento, por ejemplo el prerrafaelismo, el impresionismo, el simbolismo y demás. En lugar de las diferencias estilísticas superficiales, se ponen de relieve las similitudes estructurales.

En el ensayo final considero las obras de un grupo de productoras de arte del Reino Unido de las décadas del setenta y del ochenta, para quienes el análisis psicoanalítico de los placeres visuales fue un importante recurso con el que producir intervenciones feministas en la práctica artística. Existen continuidades significativas entre la práctica artística feminista y la historia feminista del arte, ya que los muros divisorios que normalmente separan la producción del arte de la crítica e historia del arte son erosionados por una comunidad mayor a la cual pertenecemos como feministas: el movimiento de mujeres. Creamos nuestra propia comunidad con el fin de dialogar y desarrollar paradigmas para nuestras prácticas, interactuando y brindando comentarios constructivos constantemente. El sentido político de una historia feminista del arte debe ser cambiar el presente mediante

la forma en que re-representamos el pasado, lo cual significa que debemos rechazar la aceptada ignorancia de los historiadores del arte con respecto a las artistas actuales y contribuir a las luchas de las productoras de nuestro tiempo.

A su vez, existen otras conexiones que hacen pertinente el hecho de concluir este libro con un ensayo sobre el arte feminista de nuestro tiempo. Si la historia modernista del arte provee el paradigma que la historia feminista del arte del período moderno deberá poner en tela de juicio, la crítica y práctica modernistas son el objetivo al que apunta la práctica artística contemporánea. Se ha definido el pensamiento modernista según tres principios básicos: la especificidad de la experiencia estética, la autosuficiencia de lo visual, la evolución teleológica del arte con independencia de cualquier otra causalidad o presión social.[29] Los protocolos modernistas estipulan qué se valida como «arte moderno», es decir, qué se considera relevante, progresista y de vanguardia. El arte que se involucra con la realidad social es político, sociológico, narrativo, rebaja las preocupaciones propias del artista por la naturaleza del medio o por la experiencia humana encarnada en gestos pintados o tallados. Los textos y prácticas artísticas feministas, en alianza con otros grupos radicales, han intervenido para romper con la hegemonía de las teorías y prácticas modernistas que aún hoy están activas en la educación sobre arte en la denominada cultura posmodernista. No es que lo hayan hecho nada más que para hacerle lugar a las artistas mujeres dentro de los parámetros del arte mundial. El punto es crear una crítica política de larga duración y alcance a los sis-

29 Charles Harrison, «Introduction: modernism, problems and methods», unidades 1-2, *Modern Art and Modernism*, Milton Keynes, Open University Press, 1983, p. 5.

temas contemporáneos de representación que tienen un efecto sobredeterminado en la producción social de la diferencia sexual y en la jerarquía de género relacionada con ella.

De igual importancia es el hecho de que se están descubriendo maneras de dirigirse a las mujeres como sujetos sin enmascararlas como objetos femeninos de deseo, fantasía y odio masculino. Los placeres dominantes del campo visual patriarcal son descifrados y perturbados y, en los intersticios, se forjan nuevos placeres a partir de comprensiones políticas de las condiciones de nuestra existencia y de nuestra estructura psicológica. Al final del tercer ensayo, al analizar la obra de Mary Cassatt y Berthe Morisot me pregunto cómo pueden hablar/representar las mujeres dentro de una cultura que define a lo femenino como un otro silenciado, y para ello me valgo de una cita de un artículo de Mary Kelly, cuya obra es el foco principal del capítulo 7. Esta conexión no solo da cuenta de la contribución de las practicantes de arte feministas al desarrollo de la historia feminista del arte, sino que expresa mi preocupación por hacer de inmediato por las artistas actuales lo que solo podemos hacer tardíamente por aquellas del pasado: reinscribirlas en la historia.

Los ensayos reunidos en este libro buscan ser una contribución a la serie de prácticas diversas y heterogéneas que constituyen la intervención feminista en la historia del arte. No se trata de una abstracción sino de una práctica histórica condicionada por las instituciones en las que se produce dicha práctica, la posición de clase, raza y género de sus productores. Sin duda el foco de mis preocupaciones se ve condicionado por la comunidad conversacional dentro de la cual trabajo y a la cual tengo acceso mediante revistas, conferencias, exhibiciones e instituciones educativas, que forman la organización social de la producción intelectual radical del Reino Unido. Esta comunidad es mixta, en ella hay alianzas forjadas gracias a propósitos comunes y contrarios a la hegemonía de los paradigmas dominantes, lo cual presenta tanto ventajas como desventajas. Por ejemplo, el trabajo colaborativo de análisis de las instituciones y las prácticas del modernismo y de la historia modernista del arte,[30] y la ceguera con respecto a las evidentes problemáticas de género presentes en esos emprendimientos, han dado forma a mi comprensión de los objetivos y las necesidades políticas de las intervenciones feministas, al mismo tiempo que me proveyeron de un invalorable entendimiento de los paradigmas dominantes y sus bases sociales, indispensable para mi trabajo feminista. Además, este trabajo no es solo eurocéntrico sino etnocéntrico. La postura de los artistas negros, sean hombres o mujeres, pasados o actuales, con toda la diversidad cultural y de clase de sus comunidades y países, debe ser analizada y documentada. La raza también debe ser reconocida como uno de los ejes centrales de nuestro análisis de sociedades que no eran solo burguesas, sino también imperialistas, colonizadoras. Esta preocupación no está claramente delineada en este conjunto de escritos, pero ante la confrontación de quienes se involucran en luchas sobre esa cuestión, debemos hacer autocrítica y cambiar nuestras prácticas.

La comunidad principal de la que surge y a la cual se dirige este libro es una comunidad dispersa, compuesta de feministas de todo el mundo que investigan, escriben, dialogan entre sí y son portavoces las unas de las otras, con el objetivo de construir una comprensión radicalmente diferente de nuestro mundo, con todos sus horrores y esperanzas. Es imposible dar una lista

30 Fred Orton y Griselda Pollock, «Les Données Bretonnantes: la prairie de répresentation», *Art History*, vol. 3, nº 3, 1980, pp. 314-344; Fred Orton y Griselda Pollock, «Avant-gardes and partisans reviewed», *Art History*, vol. 4, nº 3, 1981, reeditado en *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, Manchester, Manchester University Press, 1996.

completa de todas las mujeres que me inspiraron y apoyaron. Su reconocimiento está en los textos que siguen. La comunidad es académica, tiene el beneficio de poseer un acceso privilegiado al dinero y al tiempo necesarios para estudiar y escribir. Sin embargo, por mucho que a veces parezca que nuestras actividades transigen con los bastiones de poder y privilegio –y sin duda que en consecuencia nuestras miras se estrechan–, sigue siendo necesario que exista una producción intelectual en el corazón de cualquier lucha política. Puede encontrarse algo de consuelo en la clara visión que presenta Christine Delphy de la teoría feminista, a la cual ve como un complemento del movimiento social de las mujeres:

> El feminismo materialista es, por tanto, un modo de hacer intelectual cuyo advenimiento es crucial para los movimientos sociales, para la lucha feminista y también para el conocimiento. Para la primera equivaldrá al paso del socialismo utópico al socialismo científico y tendrá las mismas implicaciones para el desarrollo de esta lucha. Este modo de hacer no podría limitarse –le sería imposible, aun suponiendo que se lo propusiera– únicamente a la población, únicamente a la opresión de las mujeres; al contrario, no dejará intacta ninguna parte de la realidad, ningún dominio del conocimiento, ningún aspecto del mundo. Igual que el feminismo-movimiento se propone revolucionar la realidad social, el feminismo-punto de vista teórico –y ambos son indispensables el uno para el otro– debe proponerse una revolución del conocimiento.[31]

31 Christine Delphy, en Elaine Marks e Isabelle de Courtivron (ed.), *New French Feminisms: An Anthology*, Brighton, Harvester Press, 1981, p. 198. (Se cita traducción al español: *Por un feminismo materialista: el enemigo principal y otros textos*, Barcelona, LaSal, 1985, p. 31).

El feminismo como punto de vista teórico representa un campo diversificado de teorizaciones que a veces son de considerable complejidad. No obstante, su producción y articulación tiene en todo momento el respaldo que da el compromiso político de trabajar para la liberación de las mujeres.

¿Qué tiene que ver la historia del arte con esa lucha? Vista como una disciplina remota y estrecha que busca preservar e investigar objetos y culturas de un interés limitado, cuando no esotérico, la historia del arte puede parecer lisa y llanamente irrelevante. Sin embargo, el arte se ha vuelto parte de un gran negocio, un componente importante de la industria del entretenimiento, un lugar de inversión corporativa. Tomemos por ejemplo la exhibición *The Pre-Raphaelites* (Los prerrafaelistas) de la Tate Gallery en 1984, patrocinada por una empresa multinacional entre cuyos intereses se contaban no solo la minería, los bancos y las propiedades, sino también editoriales, zoológicos, figuras de cera, además de diarios y revistas. ¿Qué era lo que apoyaban? ¿Una exhibición que le mostraba al público hombres que miraban a mujeres hermosas como el orden natural de la creación de cosas hermosas? En nuestra reseña de la exhibición, Deborah Cherry y yo concluimos:

> La Alta Cultura cumple una función concreta en la reproducción de la opresión de las mujeres, en la circulación de valores y significados relativos que colaboran en las construcciones ideológicas de la masculinidad y la feminidad. Al representar la creatividad como característica masculina y a la Mujer como la imagen hermosa que se ofrece a la mirada deseante del hombre, la Alta Cultura niega sistemáticamente el conocimiento de las mujeres como productoras de cultura y de significados. De hecho, la Alta Cultura se posiciona de manera decisiva contra el feminismo. No solo excluye el conocimiento de las mujeres artistas que produce

el feminismo, sino que trabaja en un sistema significante falocéntrico en el cual la mujer es vista como un signo dentro de los discursos de la masculinidad. Los conocimientos y significaciones que producen eventos tales como *Los prerrafaelistas* están íntimamente conectados con el funcionamiento del poder patriarcal dentro de nuestra sociedad.[32]

Muchos ven a la historia del arte como una delimitación disciplinar difunta e irrelevante. El estudio de la producción cultural ha sangrado tanto y cambiado de manera tan radical para dejar de ser un objeto y pasar a ser una orientación discursiva y práctica, que hay una ruptura total de la comunicación entre los historiadores del arte que trabajan aún dentro de las normativas de la disciplina y aquellos que ponen el paradigma en tela de juicio. Somos testigos de un cambio de paradigma que reescribirá toda la historia cultural. Por esos motivos sugiero que no pensemos más en una historia feminista del arte sino en una intervención feminista en las historias del arte. No provenimos de otra disciplina o formación interdisciplinaria en ciernes, no hablamos de una «nueva historia del arte» cuyo objetivo es hacer mejoras, actualizar lo viejo según las modas intelectuales del presente o crear una nueva sopa teórica. La problemática feminista en este campo en particular de lo social toma forma en el terreno en el cual luchamos, las representaciones visuales y sus prácticas. Pero en última instancia se define dentro de esa crítica colectiva al poder social, económico e ideológico que es el movimiento de mujeres.

32 Deborah Cherry y Griselda Pollock, «Patriarchal power and the Pre-Raphaelites», *Art History*, vol. 7, nº 4, 1984, p. 494.

2
Visión, voz y poder
Historias feministas del arte y marxismo[1]

¿Una historia social (feminista) del arte?

> Ya debería resultar evidente que no me interesa la historia social del arte como parte de una alegre diversificación del tema, que ocupa su lugar junto a otras variedades: formalista, «modernista», subfreudiana, fílmica, feminista, «radical»; todas ellas abocadas con premura a encontrar lo Nuevo. Por diversificación, léase desintegración.
>
> T. J. Clark, «On the conditions of artistic creation», *Times Literary Supplement*, 24 de mayo de 1974, p. 592

En el ensayo del cual proviene esta cita, T. J. Clark describe una crisis en la historia del arte. Comienza recordándole a sus lectores una época más feliz, a comienzos de siglo, cuando historiadores del arte como Dvorák y Riegl eran considerados grandes historiadores, pioneros, y cuando la historia del arte no se veía reducida a su actual rol de curadora sino que participaba en los

1 Esta es una edición revisada de un artículo que se publicó por primera vez en inglés en *Block*, nº 6, 1982.

debates más importantes del estudio de la sociedad humana. Desde aquella época, la historia del arte se ha aislado de las otras ciencias sociales e históricas. Dentro de la disciplina, las tendencias dominantes son, sin duda, antihistóricas. En 1937, el historiador marxista del arte Meyer Schapiro publicó una reseña del catálogo de la exposición *Cubism and Abstract Art* (Cubismo y arte abstracto, 1936, Museo de Arte Moderno de Nueva York), preparada por uno de los arquitectos de la historia modernista del arte, Alfred H. Barr Jr., que expresaba una crítica aún pertinente a ese tipo de historia. Schapiro describía la paradoja presente en el libro de Barr: la obra es en gran parte una descripción de movimientos históricos y, sin embargo, es en sí misma esencialmente ahistórica. Según afirma Schapiro, Barr crea una narrativa lineal y evolucionista acerca de los individuos creadores, agrupándolos según estilos y escuelas. La historia es reemplazada por la mera cronología: se registra la fecha de cada una de las etapas de varios movimientos, lo que permite trazar una curva que ubica la emergencia del arte año por año. No obstante, nunca se establecen conexiones entre el arte y las condiciones de la época. Barr excluye, por considerarla irrelevante, la *naturaleza de la sociedad* de la cual surge el arte, es decir, el carácter de los conflictos y estructuras sociales, las condiciones de la vida social y de intercambio; excluyendo, así, su campo real de producción y consumo. La historia, si es que aparece, se reduce a una serie de incidentes, como una guerra mundial que podría acelerar u obstruir el arte, considerado un proceso interno, inmanente, de los artistas. Los cambios de estilo se explican mediante la popular teoría del agotamiento, la novedad y la reacción.[2]

2 Meyer Schapiro, «On the nature of abstract art», *Marxist Quarterly*, enero-marzo de 1937, pp. 77-78. (Existe traducción al español: «La naturaleza del arte abstracto», en Maria Lind (ed.), *Microhistorias y macromundos*,

En oposición a ese tipo de historia del arte que fue la columna vertebral de la enseñanza de esta disciplina durante los siglos XIX y XX en buena parte de Estados Unidos y Europa, T. J. Clark reclamó una alternativa crítica, y en sus libros comenzó a sentar las bases para ella.[3] La historia social del arte –moldeada por un análisis marxista de la sociedad– constituyó un conjunto radicalmente nuevo de trabajos sobre el área y apuntó a refutar la hegemonía de la historia modernista y burguesa del arte. Es cierto que ya existían otros historiadores marxistas del arte, pero lo que se necesitaba era un esfuerzo conjunto para fundar una tradición, producir una manera radicalmente nueva de entender la producción artística. Sin embargo, en 1974, Clark fue feroz en sus advertencias contra otras tendencias disponibles en ese momento: las denominó meras pseudosoluciones, síntomas proliferantes de desesperación intelectual. Esas novedades, reflejo de las modas en disciplinas relacionadas pero necesariamente distintas, incluían el formalismo literario, las escuelas freudianas, la teoría del cine y el feminismo.

Como feminista, me encuentro en un lugar incómodo en ese debate. Coincido con Clark en que un paradigma para la historia del arte –uno muy importante, además– se encuentra disponible dentro de la práctica histórica y la teoría cultural marxistas. No obstante, así como una sociedad se estructura por

México D. F., Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011, pp. 22-62).

3 T. J. Clark, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londres, Thames & Hudson, 1973; *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848-1851*, Londres, Thames & Hudson, 1973; *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Nueva York/Londres, Alfred A. Knopf/Thames & Hudson, 1984. (Del primer título existe traducción al español: *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981).

relaciones de desigualdad en el nivel de la producción material, también se estructura por divisiones y desigualdades sexuales. Las sociedades que han producido arte no son solo, por ejemplo, feudales o capitalistas, sino también patriarcales y sexistas. Ninguna de esas formas de explotación puede reducirse a otra. Como ha señalado Jean Gardiner, una perspectiva marxista que desconoce el trabajo feminista sobre las divisiones sexuales no puede analizar de manera adecuada los procesos sociales: «Es imposible comprender la posición de clase de las mujeres sin entender la manera en que las divisiones sexuales moldean su conciencia de clase (...). Ningún socialista puede darse el lujo de ignorar esa cuestión».[4] Pero sería un error creer que la solución radica en ampliar el marxismo para que reconozca la política sexual como un elemento adicional. La dominación y la explotación según el sexo no son un mero complemento de un nivel más básico de conflicto entre clases. El feminismo expuso nuevas áreas y formas de conflicto social que demandan sus propios modos de análisis del parentesco, de la construcción social de la diferencia sexual, de la sexualidad, la reproducción, el trabajo y, por supuesto, de la cultura. A esta última se la puede definir como el conjunto de aquellas prácticas sociales cuyo objetivo principal es la significación, es decir, la producción de sentido o la creación de órdenes de «sentido» para el mundo en el que vivimos.[5] La cultura es el nivel social en el que se producen imágenes del mundo y definiciones de la realidad que pueden movilizarse ideológicamente para legitimar el orden existente de las relaciones de dominación y subordinación entre clases, razas y sexos. La historia del arte toma un aspecto de esa producción cultural, el arte, como su objeto de estudio, pero la disciplina en sí misma también es un componente fundamental de la hegemonía cultural de la clase, raza y género dominante. Por lo tanto, es importante refutar las definiciones de la realidad ideal de nuestra sociedad producidas por las interpretaciones de la cultura provenientes de la historia del arte.[6]

Por consiguiente, el proyecto que afrontamos implica desarrollar una práctica de la historia del arte que analice la producción cultural en las artes visuales y en medios relacionados

4 Jean Gardiner, «Women in the labour process and class structure», en Alan Hunt (ed.), *Class and Class Structure*, Londres, Lawrence & Wishart, 1977, p. 163. (Existe traducción al español en AA.VV., *Clases y estructura de clases*, México D. F., Nuestro Tiempo, 1981). Ver también L. Comer, «The question of women and class», *Women's Studies International Quarterly*, vol. 1, nº 2, 1978, pp. 165-73.

5 Los significados del término «cultura» son a menudo confusos. Algunos utilizan la palabra para referirse a la alta civilización, otros, desde la antropología, se refieren a una manera de vivir que involucra la transformación de la naturaleza en artefactos de uso social. En los usos marxistas, la palabra adopta ese último significado, ampliado para abarcar una forma de vida o una comunidad y, además, puede significar un grupo de ideologías. Yo utilizo el término «cultura» en este capítulo para definir un nivel de la sociedad que es diferente al de la economía o la política, que está hecho de prácticas que producen sentido. Esas prácticas incluyen la ideología, la ciencia y el arte, que comparten formas lingüísticas y visuales de comunicación, interactúan las unas con las otras y se organizan a través de instituciones como la escuela, la universidad, el mundo editorial, los medios de comunicación e instituciones de cultura alta y popular y de entretenimiento. Por lo tanto, en esta definición, la cultura es el escenario de un tipo de lucha particular, la lucha cultural, que implica el desafío a regímenes de sentido particulares, órdenes de representación (maneras en las que el mundo nos es puesto en imágenes, representado e interpretado para y por nosotros). Véase Francis Mulhern, «On culture and cultural struggle», *Screen Education*, nº 34, 1980.

6 En *Civilisation*, su ampliamente distribuida serie de televisión, el historiador británico del arte Kenneth Clark ofrecía veinticuatro escapes semanales a la historia imaginaria de objetos hermosos y de personas creativas. La historia del arte ofrece ese escape que la historia común ya no puede proporcionar.

atendiendo a los imperativos del marxismo y el feminismo. Para llevar a cabo esa tarea, es necesaria la transformación mutua de la ya existente historia marxista del arte y de la historia feminista del arte, que es más reciente. La preocupación central de los historiadores marxistas del arte con respecto a las relaciones de clase es puesta en tela de juicio por la discusión feminista de las relaciones sociales entre los sexos en torno a temas como la sexualidad, el parentesco, la familia y la adquisición de la identidad de género. Al mismo tiempo, la historia feminista del arte se ve desafiada por el rigor, la motivación histórica y los desarrollos teóricos de los marxistas. Una historia feminista del arte que adopte esa forma no será una mera adición, no se limitará a escribir un par de libros más sobre artistas mujeres, que pueden ser fácilmente incorporados y olvidados al igual que muchos volúmenes sobre el tema publicados en el siglo XIX.[7] Es necesario hacer una alianza con la historia social del arte, pero conservando una postura crítica con respecto a su no cuestionada parcialidad patriarcal.

¿Qué importancia política tiene para las feministas intervenir en un área tan marginal como la historia del arte, «un reducto de pensamiento reaccionario», como se la ha llamado? Si bien debemos admitir que la historia del arte no es una disciplina influyente, encerrada como está en las universidades, en las facultades de arte y en los mohosos sótanos de los museos, vendiéndole su conocimiento «civilizador» a un grupo selecto y culto, tampoco debemos subestimar la importancia efectiva de sus definiciones de arte y artista dentro de la ideología burguesa. La figura central del discurso de la historia del arte es el artista, quien es

7 Por ejemplo, Ernst Guhl, *Die Frauen in der Kunstgeschichte* (1858), Ellen Clayton, *English Female Artists* (1876), Marius Vachon, *La Femme dans l'Art* (1893).

presentado como un ideal inefable que complementa los mitos burgueses de un Hombre (sic) sin clase, universal.

Nuestra cultura general se ve permeada, además, con ideas sobre la naturaleza individual de la creatividad, sobre cómo el genio siempre superará los obstáculos sociales, sobre el arte como una esfera inexplicable, casi mágica, que debe ser venerada pero no analizada. Esos mitos son producidos en ideologías de la historia del arte y luego diseminados por los documentales que emiten los canales de televisión, los libros populares sobre arte y las biografías noveladas sobre la vida de algunos artistas, como *Lujuria de vivir*, sobre Van Gogh, o *La agonía y el éxtasis* sobre Miguel Ángel. «Quitarle a la burguesía no su arte, sino su concepto de arte, esa es la precondición de un debate revolucionario».[8]

El cuestionamiento feminista de la historia del arte ha extendido ese programa para exponer y desafiar lo que comúnmente se asume con respecto a esa «creatividad»: que es una prerrogativa masculina y que, como consecuencia, el término «artista» se refiere de manera automática a un hombre. Un recordatorio útil de ese hecho está presente en el ensayo introductorio de Gabhart y Broun a la exhibición que organizaron en 1972, *Old Mistresses: Women Artists of the Past* («Señoras viejas». Artistas mujeres del pasado):

> El título de esta exhibición alude a la tácita suposición de nuestro idioma de que el arte es creado por hombres. El término reverencial *Old Masters* [en español traducido como «grandes maestros»]

8 Citado en Geoffrey Wall, «Translator's preface», en Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1978 [1966], p. vii. Para una discusión completa de este punto véase Griselda Pollock, «Artists, mythologies and media: genius, madness and art history», *Screen*, vol. 21, nº 3, 1980, pp. 57-96.

no tiene ningún equivalente significativo; cuando lo llevamos al género femenino, *old mistresses* [«señoras viejas»], la connotación es, por lo menos, completamente diferente.[9]

Gabhart y Broun exponen la relación entre lengua e ideología, pero no se preguntan *por qué* no hay lugar para las mujeres en el lenguaje de la historia del arte, a pesar del hecho de que han existido tantas artistas. A partir del trabajo de investigación que hicimos en conjunto con Rozsika Parker, yo respondería que la causa es que los conceptos de «artista» y las definiciones sociales de «mujer», ambos en constante evolución, han seguido caminos históricamente diferentes, en la actualidad incluso contradictorios. La creatividad ha sido apropiada como un componente ideológico de la masculinidad, mientras que la feminidad ha sido construida como el negativo del hombre y, por lo tanto, del artista.[10] En las claras palabras de un escritor decimonónico: «Mientras la mujer se abstenga de asexuarse, permítasele incursionar en todo lo que quiera. La mujer de genio no existe; si existe, es un hombre».[11]

No obstante, esto es parte de una cuestión mayor. ¿Qué relación existe entre esa visión peyorativa de las mujeres como seres incapaces de ser artistas –individuos creativos– y su posición subordinada como trabajadoras: los sueldos bajos, el trabajo doméstico, no calificado ni tenido en cuenta, al que con tanta frecuencia se las relega porque esas tareas son consideradas las

9 El femenino de *master* en inglés es *mistress*, palabra que solo tangencialmente refiere al dominio de una tarea o arte, ya que las primeras connotaciones que resuenan son la de «señora» y «amante» [N. de la T.]. Citado en *Walters Art Gallery Bulletin*, vol. 24, nº 7, 1972.

10 G. Pollock, «The history and position of the contemporary woman artist», *Aspects*, nº 28, 1984.

11 Citado de Octave Uzanne, *The Modern Parisienne*, Londres, Heinemann, 1912.

ocupaciones «naturales» de las mujeres? Otro nivel de correspondencia se observa en el hecho de recurrir a la biología para sostener la afirmación de que los hombres están destinados inevitablemente a la grandeza en el arte, y las mujeres condenadas por siempre a un segundo lugar. Los hombres crean arte; las mujeres, tan solo bebés. Esa falsa oposición se ha utilizado a menudo para justificar el rechazo a dar a las mujeres reconocimiento cultural. No es coincidencia que se apele a la «biología» en tantas otras esferas en las que ellas se desempeñan, con el fin de perjudicar sus posibilidades de conseguir empleo, o para que su sueldo sea más bajo, o para negarles recursos para el cuidado de los hijos. Las divisiones sexuales enraizadas en los conceptos de arte y artista son parte de los mitos culturales y las ideologías propias de la historia del arte. Sin embargo, también contribuyen a un contexto más amplio de definiciones sociales de la masculinidad y la feminidad, y participan así, en el plano ideológico, de la reproducción de la jerarquía entre los sexos. Es este aspecto de la disciplina lo que los estudios marxistas nunca han abordado.

En consecuencia, las críticas radicales propuestas por las historias marxista y feminista del arte representan una oposición doble, aunque no necesariamente coincidente, a la historia del arte burguesa. Pero hasta la fecha, la historia feminista del arte no se ha atrevido a la necesaria confrontación con las ideologías y prácticas imperantes en la disciplina. En cambio, las feministas se han contentado con incorporar nombres de mujeres en las cronologías y en los inventarios de estilos y movimientos. Las políticas liberales dentro del *establishment* de la historia del arte han otorgado a ese feminismo «aditivo», tan poco amenazante, un lugar marginal en sus congresos como una actividad secundaria divergente, o han dado espacio en sus publicaciones académicas a algunos artículos esporádicos sobre el tema. Sin embargo, las implicaciones críticas del feminismo para la historia del arte

en su totalidad se han visto sofocadas, y no se le ha permitido cambiar lo que la disciplina estudia, ni cómo se lo estudia y enseña. Es útil considerar un agudo ensayo de 1949[12] en el cual el historiador marxista del arte Frederick Antal señalaba el tipo de desafíos que la imperante historia del arte burguesa podía o no aceptar. Mencionaba específicamente algunas de las concesiones que se estaban haciendo en la disciplina frente a los nuevos ideales (marxistas). No obstante, esas concesiones iban acompañadas de una profunda resistencia a todo lo que implicara una amenaza fundamental a la ideología central de la historia del arte: la santidad del artista y la autonomía del arte. De esta manera, la referencia a la bibliografía sobre arte popular o semipopular se toleraba siempre y cuando ese tipo de arte se mantuviera separado de la historia general de la evolución estilística en las artes altas. La discusión del asunto de una obra se aceptaba en la medida en que el análisis se limitara a la iconografía y que las razones del artista para elegir ese tema no fueran vinculadas a la historia real, viviente. Se podían estudiar las condiciones de producción de los artistas en tanto y en cuanto ese estudio permaneciera desvinculado y sus implicaciones no se utilizaran en el análisis de la obra de «grandes» artistas. Incluso podía mencionarse el contexto social y político, siempre que no se hiciera ninguna conexión real con el arte en sí. Antal concluía que el último baluarte que se sostendría el mayor tiempo posible sería «la creencia más profundamente arraigada del siglo XIX, heredada del romanticismo: la

12 Frederick Antal, «Remarks on the method of art history» [1949], incluido luego en *Classicism and Romanticism, with Other Studies in Art History*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1966, pp. 175-189. (Existe traducción al español: «Comentarios sobre el método de la historia del arte», en *Clasicismo y romanticismo*, Madrid, Alberto Corazón, 1978).

naturaleza incalculable del genio artístico».[13] La historia del arte tiene su propia historia como discurso ideológico. El ensayo de Antal especificaba claramente las formas en las que él veía que la disciplina respondía al desafío del marxismo a mediados del siglo XX, y oportunamente nos recordaba:

> El punto de vista de aquellos historiadores del arte, sin importar país de origen ni formación, que ni siquiera han absorbido aún los logros de Riegl, Dvorák y Warburg (y ni hablar de intentar ir más allá de ellos), se ve condicionado por el lugar histórico que ocupan: se aferran a concepciones antiguas, quedando atrasados, por eso, al menos en un cuarto de siglo. De igual modo queda condicionada su retirada paulatina y las concesiones que están dispuestos a hacer (no muchas y no demasiado pronto) al nuevo espíritu. Su resistencia es tanto mayor, su voluntad de ceder terreno tanto menor, cuanta mayor consistencia y novedad encuentran.[14]

Antal señalaba las maneras en que la historia del arte haría lugar a lo que Clark denominó una «alegre diversificación». Se puede tolerar el pluralismo, pero lo que se rechaza y no puede coexistir no son solamente los enfoques feministas o la referencia al contexto social, sino todo lo que desafíe a nivel fundamental la imagen del mundo que la historia del arte lucha por crear, ya que esas otras perspectivas ofrecen un conjunto muy diferente de explicaciones sobre cómo opera la historia, qué estructura a una sociedad, cómo se produce el arte y qué tipo de seres sociales son los artistas. Se trata de una competencia por la ocupación de un terreno ideológicamente estratégico. La historia feminista del arte debería verse a sí misma como parte de la iniciativa po-

13 *Ibidem*, p. 189.
14 *Ibidem*, p. 187.

lítica del movimiento de mujeres, no solo como una perspectiva novedosa que busca mejorar la inadecuada historia del arte que ya existe. La historia feminista del arte debe involucrarse en una política del conocimiento.

Inicialmente llevé a cabo mi trabajo sobre feminismo e historia del arte dentro de un colectivo de mujeres artistas, artesanas, escritoras e historiadoras. Escribí en colaboración con Rozsika Parker *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981).[15] La postura desde la que trabajamos estaba en conflicto con mucha de la bibliografía feminista disponible sobre historia del arte. No creemos que los mayores problemas que las feministas de esta disciplina deben encarar estén asociados con superar el descuido que han recibido las artistas mujeres por parte de autores como Janson y Gombrich. Tampoco consideramos que documentar los obstáculos –la discriminación que sufrían las mujeres, por ejemplo, dada como explicación de su ausencia en los libros de historia– nos permita alcanzar las respuestas que queremos. Como Rozsika Parker comentó en una reseña del libro *The Obstacle Race* (1979), de Germaine Greer: «No son los obstáculos que Germaine Greer menciona lo que realmente cuenta, sino el hecho de que las reglas del juego deben ser revisadas».[16]

La premisa de la cual partimos fue que las mujeres siempre han estado involucradas en la producción de arte, pero que nuestra cultura no estaba dispuesta a admitirlo. La pregunta entonces es: *¿por qué es esto así?* ¿Por qué la historia del arte tuvo que crear una imagen del arte del pasado que fuera un

15 Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981; reeditado por Pandora Press en 1986.

16 Rozsika Parker, «Breaking the mould», *New Statesman*, vol. 98, nº 2537, 2 de noviembre de 1979, p. 682.

registro exclusivo de logros masculinos? Descubrimos que fue únicamente en el siglo XX, con el establecimiento de la historia del arte como disciplina académica institucionalizada, que casi toda la historia del arte borró a las artistas mujeres de los registros. Si bien la mayoría de los libros no hace mención alguna de artistas mujeres, los que sí se refieren a ellas lo hacen tan solo para recordarnos lo inferiores e insignificantes que son en realidad. Nuestra conclusión fue, por lo tanto, inesperada. Aunque la mayoría de las artistas reciben un tratamiento negativo por parte de la historia moderna del arte, es decir, son ignoradas, omitidas o, cuando se las menciona, menospreciadas, las artistas mujeres y el arte por ellas producido cumplen, a pesar de todo, una función estructural en el discurso de la disciplina. De hecho, descubrir la historia de las mujeres y el arte significa dar cuenta de cómo se escribe la historia del arte. Exponer sus presunciones subyacentes, sus prejuicios y silencios, es revelar que la manera negativa con la que se registra a las artistas mujeres y se las descarta es, no obstante, vital para los conceptos de arte y de artista creados por la disciplina. La tarea inicial de la historia feminista del arte es, por lo tanto, una crítica a la historia del arte en sí.

A su vez, la bibliografía sobre historia del arte que sí hace referencia al arte hecho por mujeres emplea un grupo particular de términos y evaluaciones, y lo hace con tal consistencia y tal falta de cuestionamientos que puede denominarse un «estereotipo femenino». Todo lo que esas mujeres produjeron es visto como testimonio de una única cualidad derivada de su sexo: la feminidad, y por lo tanto, como prueba de que las mujeres tienen un estatus menor como artistas. ¿Pero qué implica la equiparación del arte creado por mujeres con la feminidad, y de la feminidad con el mal arte? Y lo que es más significativo, ¿por qué se debe poner énfasis en ese punto tan a menudo? Según

sugerimos, el estereotipo femenino opera como un término necesario de diferencia, el complemento que permite mantener el nunca admitido privilegio del hombre en el arte. Jamás decimos «artista hombre» o «arte masculino», simplemente decimos «arte» y «artista». La prerrogativa sexual oculta se mantiene por la afirmación de un negativo, un «otro», lo femenino, como instancia necesaria de diferenciación. El arte hecho por mujeres debe ser mencionado y luego descartado precisamente para poder asegurar esa jerarquía.

Al volvernos críticamente conscientes de los métodos mediante los cuales la historia del arte construye una imagen del artista que es el epítome de los ideales burgueses de un sujeto masculino, podemos comenzar a delinear un tipo diferente de historia para el arte. En primer lugar, sí es necesario encarar la recuperación de los registros sistemáticos aunque diversos de la actividad artística de las mujeres. Luego, debemos describir las posturas históricamente específicas a partir de las cuales las mujeres intervinieron en las prácticas culturales como totalidad, a veces trabajando para apoyar las ideas sociales dominantes, otras resistiendo de manera crítica, con frecuencia aliadas a otras fuerzas progresistas. Siempre necesitamos hacer un rastreo de las definiciones cambiantes de los términos «artista» y «mujer». Si nos falta ese sentido de los modos en los que las mujeres han *negociado* heterogéneamente su posición diferencial en las cambiantes relaciones sociales patriarcales y de clase, cualquier descripción histórica de las mujeres, el arte y la ideología que produzcamos carecerá de importancia política. Se quedará en la mera celebración del éxito o fracaso personal y, fatalmente, carecerá de una teoría de la transformación social e ideológica.

Enseñanzas y trampas del marxismo

En este apartado deseo examinar más detalladamente la historia del arte en sí misma en relación con el proyecto feminista, y discutir algunas de las enseñanzas que nos dejan las críticas a la disciplina que hace el marxismo, y que debemos incorporar.

En una útil introducción a su programa para una historia marxista del arte, publicada en su libro *Historia del arte y lucha de clases* (1973), Nicos Hadjinicolaou identificaba los obstáculos que presentan las formas actuales de la historia del arte: la historia del arte como historia de los artistas (biografías y monografías); la historia del arte como parte de la historia de las civilizaciones (reflexiones sobre los períodos y sus corrientes intelectuales); la historia del arte como historia de objetos autónomos estetizados.[17] Aunque correctos en términos descriptivos, resulta difícil, de todas formas, caracterizar a cualquiera de esos métodos como históricos. En cambio, representan bien las *ideologías* burguesas sobre el funcionamiento de la historia y, por lo tanto, de la sociedad. En la representación del desarrollo histórico de la sociedad humana fabricado después de las revoluciones de 1848, los argumentos del siglo XVIII sobre la historia como un proceso de contradicción, discontinuidad y transformación fueron reemplazados por mistificaciones que llegaron incluso a la negación de la historia. Para proteger su mandato de cuestionamientos posteriores del proletariado, el orden burgués tenía que rechazar el hecho de que había nacido gracias a drásticos levantamientos sociales. La evolución orgánica, los ciclos recurrentes o la continuidad de lo mismo son visiones que sirven para hacer parecer

17 Nicos Hadjinicolaou, *Art History and Class Struggle*, Londres, Pluto Press, 1978 [1973], capítulos 2-4. (Existe traducción al español: *Historia del arte y lucha de clases*, México D. F., Siglo XXI, 1974).

que el *statu quo* es inevitable. La imagen del mundo que se figura el cerebro burgüés combina, así, la represión de las condiciones sociales reales de su rol actual con la necesidad de reprimir cualquier diferencia reconocible entre sí mismo y las sociedades pasadas. Esa represión se puede lograr, en primer lugar, a través de una «modernización» de la historia, es decir, asumiendo que la identidad entre el presente y el pasado es completa; y, en segundo lugar, a través de una proyección sobre el pasado de las características del orden actual para que parezcan universales, inamovibles y *naturales*, lo cual tiene especial importancia para los análisis feministas. La ficción de un orden eterno, natural, que ratifica el continuo poder de los hombres sobre las mujeres es empleada monolíticamente en su contra. La justificación para hacerlas responsables exclusivas del trabajo doméstico y del cuidado de los hijos es que esa es su naturaleza. Las funciones sociales producidas a lo largo de la historia son representadas en las ideologías burguesas como atemporales y determinadas biológicamente. Por lo tanto, las feministas tienen una doble tarea: poner en tela de juicio esa sustitución de la historia por la naturaleza e insistir en la comprensión de que la historia es, en sí misma, cambiante, contradictoria, diferenciada.

A su vez, la historia del arte desmiente la erudición histórica de otra manera. Con frecuencia, de historia no tiene nada, pues solo llega a ser apreciación del arte. Las críticas a lo que hace la crítica literaria a la historia de la producción literaria resultan, por lo tanto, útiles para alertarnos acerca de tendencias históricas similares en nuestra disciplina. La manera en que se estudia literatura, como acertadamente ha señalado Macherey, no explica cómo se produce literatura. Su objetivo es enseñar cómo consumir los frutos maravillosos del espíritu humano. Al iniciar a los estudiantes en los misterios de la apreciación estética, se inculca la sumisión ante la magia inexplicable de la creatividad. No obstante, de manera paradójica, al tiempo que presenta a la literatura como indescriptible, la crítica también lucha por explicar los significados ocultos y así «traducir» la obra literaria. Lo que suele ocurrir en esa operación es que se desnuda al texto, se extrae una supuesta semilla de significado que estaba oculta, haciendo para ello un ejercicio de crítica sensible, documentada, y la totalidad es «traducida» en las palabras del crítico quien, si bien pretende estar meramente haciendo unos comentarios, de hecho rearma los significados de la obra de arte según su propia imagen ideológica (es decir, la moderniza). Esos procedimientos duales no alientan a los estudiantes a hacer las preguntas importantes: ¿cuándo y por qué fue hecho el texto o el objeto de arte, dentro de qué limitaciones y posibilidades fue producido e inicialmente utilizado? Pues, como sostiene Macherey: «Al ver cómo se hace un libro también vemos *a partir de qué* se lo hizo; ese defecto que le da una historia y lo relaciona con lo histórico».[18]

La apreciación literaria y la historia del arte como apreciación se preocupan por la calidad, es decir, por las evaluaciones positivas y negativas de los artefactos. Se establecen cuidadosas gradaciones y distinciones entre lo importante y lo menor, lo bueno y lo malo, lo que perdurará eternamente y lo momentáneo, la moda. Ese tipo de juicio evaluativo tiene implicaciones especiales para las mujeres. El arte de las mujeres es constantemente juzgado como un arte pobre. Veamos, por ejemplo, las explicaciones de Charles Sterling para reatribuir a Constance Charpentier (1767-1849) un retrato atribuido a Jacques-Louis David: «La noción de que nuestro retrato puede haber sido pintado por una mujer, es, confesémoslo, una idea atractiva. Su poesía es más literaria que plástica, sus encantos muy eviden-

18 Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, *op. cit.*, p. 80.

tes y sus debilidades hábilmente ocultadas, el conjunto hecho a partir de miles de sutiles artificios: todo parece indicar un espíritu femenino».[19] Y dice James Laver sobre el mismo cuadro: «Aunque la pintura es atractiva como una pieza de época, tiene ciertas debilidades de las que un pintor del calibre de David no podría ser culpable».[20] Tanto Sterling como Laver tienen una norma para lo que es buen arte, contra la cual se juzga a las mujeres, quienes siempre salen perdiendo. Esto establece la diferencia según un eje sexual y un conjunto diferente de criterios para juzgar el arte hecho por mujeres.

Para contrarrestar ese tipo de crítica, las feministas se ven fácilmente tentadas a responder a través de la afirmación de que el arte de las mujeres es tan bueno como el de los hombres: tan solo es necesario juzgarlo con otros criterios. Pero esa vía solo crea un método de apreciación alternativo: otra manera de consumir arte. Le atribuyen al arte de las mujeres otras cualidades, alegando que expresa una esencia femenina, o lo interpretan diciendo que tiende a un tipo de imaginario «nuclear» que deriva de la forma de los genitales femeninos y de la experiencia corporal femenina. Para evaluar el arte de las mujeres, se vuelve a convocar a los archiconocidos criterios formales o psicologistas o estilísticos. El efecto es que dejan intacta la noción misma de evaluación artística y, por supuesto, los estándares normativos con los cuales se la realiza. Pedir que el arte hecho por mujeres sea evaluado con parámetros distintos solo asegura que sea confinado a una categoría definida por el género y, al

19 Charles Sterling, «A fine David reattributed», *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. IX, nº 5, 1951, p. 132.

20 James Laver, «Women painters», *Saturday Book*, Londres, 1964, p. 19. Para un estudio crítico de estos estereotipos véase Cindy Nemser, «Stereotypes and women artists», *Feminist Art Journal*, vol. 1, abril de 1972, pp. 22-23.

mismo tiempo, que el criterio general para apreciar el arte siga siendo el que se utiliza para analizar el arte de los hombres, que permanece como la norma suprasexual precisamente porque el arte de las mujeres es evaluado según valores que fácilmente se pueden descartar como partidistas o construidos internamente. Así, las feministas terminan reproduciendo la jerarquía de Sterling y Laver.

Sostengo que la historia feminista del arte debe rechazar toda esa crítica evaluativa y lisa y llanamente dejar de experimentar con los criterios estéticos para apreciar el arte. En lugar de eso, debería concentrarse en las formas de explicación histórica de la *producción* artística de las mujeres.[21] Pues la apreciación literaria y artística puede verse como un complemento de las tendencias burguesas de «modernización» de la historia. Ambas borran de la obra de arte o del texto los signos de que fueron *producidos*. Al quitarle su unicidad y especificidad histórica en cuanto producción, la obra es revestida con los valores puramente estéticos de la burguesía. En un solo movimiento tanto el carácter histórico del objeto como la ideología históricamente determinada del crítico o del historiador desaparecen, y al desaparecer se llevan consigo la visibilidad de la posición sexual como un factor tanto de la producción del arte como de su recepción. La historia feminista del arte puede revelar las evaluaciones peyorativas del arte hecho por mujeres, que se utilizan para justificar su omisión dentro del estudio académico serio, como síntomas de los antagonismos de una sociedad sexualmente divida que los enmascara, en este campo, como un mero ejercicio de juicio estético.

21 Para una discusión muy valiosa de la diferencia entre crítica orientada al consumo y análisis de la producción véase Raymond Williams, «Base and superstructure in Marxist cultural theory», en *Problems in Materialism and Culture*, Londres, Verso Books, 1980.

La insistencia en tratar al arte como una producción nos invita a considerar la utilidad de los paradigmas marxistas para la historia feminista del arte. Hablamos de *paradigmas*, en plural. En las últimas décadas ha habido una considerable evolución dentro de la teoría cultural marxista, en especial con respecto a las nociones de ideología y representación.[22] No obstante, también hay elementos del pensamiento marxista sobre el arte y la sociedad que deben evitarse. A la hora de buscar un modelo de historia social del arte dentro de la tradición marxista, la historia feminista del arte debería tener cuidado de no reproducir los errores de aquella. Los problemas son los siguientes: tratar al arte como un reflejo de la sociedad que lo produjo, o como una imagen de las divisiones de clase; tratar a los artistas como representantes de su clase; caer en el reduccionismo económico, es decir, reducir todos los argumentos sobre formas y funciones de los objetos culturales a causas económicas o materiales; o en la generalización ideológica, al colocar una pintura en una categoría de ideas, creencias o teorías de un período o sociedad puntual a partir de su contenido manifiesto.

Todos esos acercamientos intentan reconocer, por más que lo hagan de manera cruda, las complejas e inexorables relaciones entre una actividad social específica –el arte– y otras actividades sociales que constituyen la «sociedad» en la que se produce el arte, ya sea para ella o en contra de ella. El problema de la teoría que ve al arte como un reflejo de la sociedad es que es

22 Louis Althusser, *Essays on Ideology*, Londres, Verso, 1984; Paul Hirst, *On Law and Ideology*, Londres, Macmillan, 1979; John B. Thompson, *Studies in the Theory of Ideology*, Londres, Polity Press, 1984; Jorge Larraín, *The Concept of Ideology*, Londres, Hutchinson, 1979 (de esta obra existe una versión más reciente, aumentada, en español: *El concepto de ideología*, Santiago de Chile, LOM, 2007).

mecanicista, ya que sostiene que el arte es un objeto inanimado que tan solo «refleja» como un espejo algo estático y coherente denominado «sociedad». Esta teoría simplifica en extremo los procesos por los cuales un producto artístico, fabricado consciente e ideológicamente a partir de materiales reconocibles y escogidos, representa los procesos sociales que en sí mismos son de una enorme complejidad, móviles y opacos. Una versión un poco más sofisticada de esta teoría es la que postula que el arte es estudiado «dentro de su contexto histórico». Sin embargo, en ese caso la historia es presentada solo como el trasfondo de la producción artística. La historia es concebida como una entidad con una unidad que puede ser delineada rápidamente como un relato que da pistas sobre el contenido de la pintura.

El intento de colocar al artista como representante de la cosmovisión de una clase expresa la necesidad de reconocer el punto de vista y la posición en una sociedad de clases como un factor que determina la producción de arte. Aun así, implica una considerable generalización. Por ejemplo, en el libro de Nicos Hadjinicolaou encontramos la noción de que las pinturas conllevan una ideología visual. Artistas como David o Rembrandt produjeron obras que pueden ser leídas como la encarnación de ideologías visuales de una clase o de una sección o fracción de una clase en particular: el arte de la emergente burguesía a finales del Antiguo Régimen, por ejemplo.[23] La obra completa o un conjunto de obras se transforman en ejemplos unitarios de la cosmovisión particular de un grupo gracias al servicio que presta el artista. En segundo lugar, ese argumento tiende como consecuencia a reinstaurar al artista como portavoz (visionario/a o profeta) o publicista que tiene un acceso privilegiado a la perspectiva

23 Por ejemplo Hadjinicolaou, *op. cit.*, capítulos 8-10.

y las preocupaciones de una clase, y los medios para expresarlas. Para ver lo inadecuado que es ese argumento, apliquémoslo al caso de las mujeres. Dentro de la historia feminista del arte, las artistas son analizadas con frecuencia casi como representantes de su género: su obra expresa la ideología visual de todo el sexo.

Un ejemplo lo ilustrará mejor. Dicté un curso sobre la pintura neoyorquina de la década del cincuenta, poniendo el foco en lo que se denomina expresionismo abstracto. Primero se establecía el carácter general del movimiento y su arte, y luego, para introducir algún grado de contacto con la historia feminista del arte, se tomaba como caso de estudio el trabajo de una mujer, Helen Frankenthaler. Esto significaba, en efecto, que su trabajo era elegido como representante del punto de vista de las mujeres del movimiento. Así, la productora individual se vuelve representativa de todo un sexo, de manera similar a como Hadjinicolaou y Antal relacionaban a un artista con una clase. La práctica y las estrategias particulares de una mujer puntual se ven reducidas a una generalización acerca de un sexo, es decir, se vuelven inespecíficas y homogéneas. Con esto no negamos que la posición como mujer o dentro de una clase social delimite y condicione profundamente la producción de arte.[24]

El tercer enfoque –el reduccionismo económico– puede verse precisamente como un intento de insistir sobre el hecho de que la organización total de las fuerzas y relaciones sociales es un factor determinante de la creación de arte. Pero reconocer la base materialista de la historia, es decir, que la historia es lo que la gente real hace en relaciones sociales concretas moldeadas por factores que están más allá de su control como individuos, no es lo mismo que decir que saber cómo se organizan las fábricas

24 Para una discusión más completa de este punto véase el capítulo 3 de este volumen, «Modernidad y espacios de la feminidad».

nos ayuda a saber por qué se produce un determinado tipo de arte. Saber que una sociedad es patriarcal y sexista significa que se puede rechazar la idea de que la opresión que han sufrido las mujeres proviene de algún mandato divino, o que es biológica o psicológicamente inevitable. (Saber que la sociedad es capitalista significa que uno rechaza la idea de que el trabajo asalariado y las ganancias capitalistas son inevitables). Al estudiar el arte, queremos alcanzar una comprensión refinada de las relaciones y posiciones con respecto a ese conocimiento o experiencia social.

El peligro es que el giro en el análisis signifique simplemente pasar de una serie de *causas* a otra, decir por ejemplo: el arte es de determinada manera debido a cuestiones económicas. Inevitablemente, el arte es moldeado y limitado por el tipo de sociedad que lo produce, pero sus características particulares no son *causadas* por estructuras u organizaciones económicas; ellas establecen algunas de las condiciones de la práctica. La pobreza del argumento se hace evidente al aplicarlo a las mujeres, dado que la posición de estas en la organización económica básica del lugar de trabajo puede ser fácilmente señalada como un mero complemento del tipo de explotación que experimentan en el hogar, en las relaciones sexuales, en el cuidado de los hijos, en las calles, como consecuencia de la dominación sexual que se disemina en un amplio rango de prácticas sociales.

El cuarto problema –la generalización ideológica– es la respuesta al reduccionismo que ya hemos mencionado. Es acertado observar las relaciones entre un área de la cultura intelectual y otras. Se suele indicar, por ejemplo, que la coincidencia histórica entre el realismo en arte y el positivismo en filosofía es, en algún punto, resultado de la aparición de nuevas formas de ideología burguesa. Pero la ideología es un proceso que enmascara contradicciones; en sí misma está fracturada y es contradictoria. Remitir el arte a la ideología no resuelve nada, tan solo desplaza

el estudio necesario sobre qué tipo de trabajo ideológico lleva a cabo cada obra puntual, y para quién. En el estudio de las mujeres y el arte, el paralelismo se encuentra en la manera en que lo producido por mujeres se coloca dentro de la categoría *arte de mujeres*. Desde ya que resulta obligatorio introducir el término, aunque más no sea para que se sepa que hay un arte hecho por mujeres. Pero subyacente a esa necesidad táctica tal vez viva el impulso de imaginar que existe una categoría ideológica unitaria tal como el arte de mujeres. Tratar a las obras hechas por mujeres llanamente como ejemplos de alguna cualidad femenina es reproducir una tautología que no nos enseña nada sobre cómo sería ser, actuar y pensar como una mujer.

Sin importar si es según clase, raza o género, cualquier argumento que generaliza, reduce, tipifica o sugiere la idea de reflejo se niega a enfrentar la especificidad de los textos individuales, de los productores/as de arte, de los momentos históricos. La historia del arte, ya sea marxista o feminista, debe en primer lugar ser un ejercicio historiográfico. La sociedad es un proceso histórico, no es una entidad estática. La historia no se puede reducir a un bloque manejable de información, debe ser entendida como un complejo de procesos y relaciones. Sugiero que debemos abandonar todas las formulaciones del estilo «arte *y* sociedad» o «arte *y* su contexto social», «arte *y* su trasfondo histórico», «arte *y* formaciones de clase», «arte *y* relaciones de género». Todas las dificultades reales que *no* son confrontadas están en esos «*y*».[25] Lo

25 La discusión más desarrollada acerca del problema de pensar la totalidad social como un complejo de muchas relaciones y determinaciones sigue siendo la introducción de Karl Marx a los *Grundrisse* (1857-1858). (Existe traducción al español: *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (borrador), 1857-1858*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1980). Para una introducción útil al tema, véase Stuart Hall, «Marx's notes on method: a "reading" of the 1857 introduction», *Cultural Studies*, nº 6,

que tenemos que enfrentar es la interrelación de historias múltiples: de los códigos artísticos, de las ideologías del mundo artístico, de las instituciones artísticas, de las formas de producción, de las clases sociales, de la familia, de las formas de dominación sexual cuyas determinaciones e independencias mutuas deben ser cartografiadas juntas en configuraciones precisas y heterogéneas.

Teorías feministas

Lo que tienen en común todos estos enfoques es la noción del objeto artístico como un tipo de vehículo para la ideología, o la historia, o la psicología, todo lo cual se produce de alguna otra manera, en algún otro lugar. No solo debemos comprender que el arte es una parte de la producción social, sino también que en sí mismo es productivo, es decir, produce de manera activa significados. El arte es constitutivo de la ideología, no su mera ilustración. Es una de las prácticas sociales por medio de las cuales se construyen, reproducen e incluso se redefinen visiones particulares del mundo, definiciones e identidades que nosotros actuamos. La relevancia que ese tipo de enfoque puede tener particularmente para las feministas dentro del campo de los estudios culturales ha sido demostrada por Elizabeth Cowie en su artículo «Woman as sign» (La mujer como signo).[26] Cowie inspecciona

1974 (Birmingham University Centre for Contemporary Cultural Studies). (Existe traducción al español: «Notas de Marx sobre el método: una "lectura" de la Introducción de 1857», en *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Popayán, Envión, 2010).

26 Véase el capítulo 4, «La mujer como signo en la bibliografía sobre el prerrafaelismo. La representación de Elizabeth Siddall», en este mismo volumen.

nociones comúnmente sostenidas sobre la categoría mujer y sobre la práctica del cine. Para muchas feministas, «mujer» es una categoría aproblemática, es algo dado por el sexo biológico, por la anatomía. Para otras, la mujer no nace, se hace, condicionada por una serie de roles socialmente prescritos. Según estos puntos de vista, las imágenes de mujeres en las películas son meros reflejos, o en el mejor de los casos representaciones, de esas identidades biológicas o de esos modelos sociales. Por lo tanto, debería juzgarse a las películas según cuán adecuada o distorsionada es esa representación en relación con la experiencia vivida. Sin embargo, se ha sostenido que las películas deben ser comprendidas como una práctica significante, es decir, una organización de elementos que *producen* significados, construyen imágenes del mundo y luchan por fijar ciertos significados, volver efectivas determinadas representaciones ideológicas del mundo. Por lo tanto, en lugar de considerar a las películas como un vehículo de significados preformados o reflejos de identidades dadas, la práctica del cine debe ser vista como una intervención activa: «El cine es un espacio de producción de definiciones pero no es ni único ni independiente de otras prácticas que definen la posición de las mujeres en la sociedad, ni tampoco se lo puede reducir sin más a ellas».[27] Como tal, el cine es una de las prácticas que construye y sostiene de manera activa las definiciones patriarcales de la categoría «mujer».

Cowie postula entonces que el término «mujer» y sus significados no vienen dados por la biología ni por la sociedad, sino que son producidos mediante una variedad de prácticas interrelacionadas. Desde ya que eso no significa que quienes pertenecen al sexo femenino no existan realmente. Tan solo quiere decir

27 Elizabeth Cowie, «Woman as sign», *M/F*, nº 1, 1978, p. 50.

que «mujer» equivale al significado adjunto en nuestra cultura al hecho de no ser hombre, construido de prácticas históricas y sociales concretas: por ejemplo, las estructuras familiares o de parentesco. Cowie se vale de los argumentos de Lévi-Strauss sobre el intercambio de mujeres dentro de la estructura de parentesco y sobre la importancia de ese intercambio.[28] Para el antropólogo francés, el intercambio de mujeres entre hombres es fundacional de la formación de la sociedad. Pues el intercambio de objetos que por el mismo hecho de ser intercambiados reciben valor, y por lo tanto significado, instituye las relaciones y deberes recíprocos que son la base de la organización cultural (es decir, social) en oposición al estado natural. Por lo tanto, toda la cultura deber ser entendida como un intercambio y por ende como comunicación. La forma más desarrollada de ese mecanismo es, por supuesto, el lenguaje. El lenguaje se compone de elementos significantes ordenados en relaciones que producen significado, las cuales establecen posiciones para los hablantes y los receptores. La mujer como categoría es un producto de la red de relaciones creadas en y mediante esos intercambios de mujeres como madres, hijas y esposas. El significado del término es también relativo a todos los otros términos del sistema social. El significado de «mujer» se compone de las posiciones en las que se coloca a las personas de sexo femenino: como madre, esposa, hija o hermana, en relación con las producciones concurrentes del hombre como una categoría que ocupa las posiciones de padre, hijo, esposo, hermano. No obstante, el hombre es posicionado

28 Claude Lévi-Strauss, *The Elementary Structures of Kinship*, Londres, Eyre & Spottiswoode, 1969 [1949]. (Existe traducción al español: *Las estructuras elementales del parentesco*, Buenos Aires, Paidós, 1969). Véase también Lon Fleming, «Lévi-Strauss, feminism and the politics of representation», *Block*, nº 9, 1983.

como quien realiza el intercambio y la mujer como el signo del intercambio, así como objeto de este. Si la mujer es un signo, entonces el significado del signo siempre tendrá que ser determinado dentro de un sistema de relaciones, es decir, dentro de una organización específica de parentesco, reproducción y sexualidad. Dado que es un producto de las relaciones sociales, puede variar. Dado que puede variar, debe ser reconstruido incesantemente. El significado del término mujer es instalado con eficacia en determinadas posiciones sociales y económicas, y es producido de manera constante en el lenguaje, en las representaciones hechas para esas personas en esas posiciones sociales y económicas, fijando así una identidad, un lugar social y una posición sexual, y deshabilitando cualquier otra.

Es más, la mujer como signo implica que «mujer» significa algo más que «sexo femenino». Cuando las mujeres son intercambiadas en el matrimonio, por ejemplo, el significante empírico es una mujer, una persona de sexo femenino. El significado que es llevado al intercambio por el elemento significante no es lo femenino sino el establecimiento y restablecimiento de la cultura en sí misma, es decir, de un orden específico de relaciones y poderes socio-sexuales:

> Hablar de «la mujer como signo» en sistemas de intercambio ya no es hablar de la mujer como lo significado, sino de un significado diferente, el del establecimiento y restablecimiento de la estructura de parentesco o de la cultura. La forma del signo –en términos lingüísticos, el significante– puede ser empíricamente una mujer, pero lo significado (es decir, el sentido), no es «mujer».[29]

29 Cowie, *op. cit.*, p. 60.

La mujer como signo significa un orden social, y si el signo se utiliza de manera incorrecta puede amenazar el orden establecido. La categoría «mujer» es de profunda importancia para el orden de una sociedad. Por lo tanto, debe entenderse que es necesario producir la categoría incesantemente mediante una variedad de prácticas e instituciones sociales, y que sus significados se negocian constantemente en esos sistemas significantes de la cultura, por ejemplo el cine o la pintura. Para comprender la disposición precisa de significados para los términos «hombre» y «mujer» y el orden social que se apoya en ellos, debemos prestar atención al trabajo específico que se hace dentro y por medio de un texto, película o pintura específica. Al mismo tiempo, esas formulaciones nos permiten reconocer la centralidad y la importancia crítica de la representación de la mujer en la cultura patriarcal, y por ende comprender el potencial radical que tiene su análisis y subversión.

La obra de Cowie se generó dentro del movimiento de mujeres, pero refleja una tendencia teórica que de ninguna manera es general. Existen varios feminismos. Tomemos por ejemplo tres muy distintas definiciones políticas de patriarcado. Una cita del libro *Política sexual* (1971), de Kate Millett, ilustrará bien la idea de que el patriarcado consiste en la posesión exclusiva de poder social efectivo:

> Nuestra sociedad (...) es un patriarcado. El hecho resulta evidente de inmediato si uno percibe que el ejército, la industria, la tecnología, las universidades, la ciencia, los cargos políticos, las finanzas –en una palabra, todas las vías de poder dentro de la sociedad, incluida la fuerza coercitiva de la policía– se hallan enteramente en manos masculinas.[30]

30 Kate Millett, *Sexual Politics*, Nueva York, Doubleday, 1970, p. 25. (Existe traducción al español: *Política sexual*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 33-34).

En su artículo «The unhappy marriage of Marxism and feminism» («Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre marxismo y feminismo»), Heidi Hartmann dio su contribución a la definición de patriarcado como una jerarquía de relaciones entre hombres para dominar a las mujeres:

> Podemos definir el patriarcado como un conjunto de relaciones sociales entre los hombres que tienen una base material y que, si bien son jerárquicas, establecen o crean una interdependencia y solidaridad entre los hombres que les permiten dominar a las mujeres. Si bien el patriarcado es jerárquico y los hombres de las distintas clases, razas o grupos étnicos ocupan distintos puestos en el patriarcado, también les une su común relación de dominación sobre sus mujeres; dependen unos de otros para mantener esta dominación (...). La base material sobre la que se asienta el patriarcado estriba fundamentalmente en el control del hombre sobre la fuerza de trabajo de la mujer. El hombre mantiene este control excluyendo a la mujer del acceso a algunos recursos productivos esenciales (en las sociedades capitalistas, por ejemplo, los trabajos bien pagados) y restringiendo la sexualidad de la mujer.[31]

De esta forma, Hartmann pone el acento en las interrelaciones que atraviesan otras divisiones sociales entre los hombres y los unen con el fin de subordinar a las mujeres. También señala las dos áreas fundamentales en las que se pone en acto ese comportamiento: la exclusión de las mujeres del trabajo igualitario

31 Heidi Hartmann, «The unhappy marriage of Marxism and feminism», *Capital and Class*, nº 8, verano de 1979, p. 11. (Se cita traducción al español: «Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre marxismo y feminismo», *Zona Abierta*, nº 24, 1980, pp. 85-113).

y su sumisión por medio de la sexualidad. Por lo tanto, nos recuerda hábilmente que el poder no es solo cuestión de fuerza coercitiva, sino una red de relaciones, de inclusiones y exclusiones, dominación y subordinación. Posteriormente se elaboró otra formulación que redirige la atención desde las divisiones sexuales definidas sociológicamente dentro de una sociedad y basadas en categorías de género dadas (hombres y mujeres), hacia la idea de que las divisiones sexuales son consecuencia de la construcción de una «diferencia sexual» en cuanto eje de sentido socialmente significante. «Diferencia» se refiere a la cualidad que permite distinguirse de otra cosa. La palabra «distinción» convoca el significado con más precisión. La distinción es la consecuencia de un acto de diferenciación; el señalamiento de distinciones, un proceso de definición de categorías. Por eso, masculinidad y feminidad no son términos que designen a una entidad *dada* y separada, hombre y mujer, sino solo dos términos de diferencia. En este sentido, «patriarcado» no refiere a una dominación estática, opresiva de un sexo sobre otro, sino a una red de relaciones psicosociales que instituyen una diferencia socialmente significativa sobre el eje sexual, y que está tan profundamente arraigada en nuestro sentido de identidad vivida, sexual, que nos parece natural e inalterable. Para oponernos a esa poderosa red, debemos desarrollar una teoría de cómo se produce realmente el género, cómo la sexualidad es organizada socialmente en las categorías de masculinidad y feminidad, vivida a través de las posiciones sociales de esposa, madre, hija, padre, hijo, etcétera. Esas posiciones son producidas en principio por aquellas instituciones sociales que se encargan del cuidado de los niños y su socialización, por las relaciones familiares, la escolarización y la adquisición del lenguaje. Pero deben ser constantemente reforzadas por las representaciones que nos son presentadas en la variedad de prácticas ideológicas que denominamos cultura. Pinturas, fotos, películas, etc.,

nos interpelan como espectadores y operan sobre nosotros al ganar nuestra identificación con esas versiones de masculinidad y feminidad que vemos representadas. Se trata de un proceso que está constantemente atándonos a un régimen particular –pero siempre inestable– de diferencia sexual.

Historias feministas del arte

El trabajo de las historiadoras del arte feministas se ha visto influenciado tanto por su actitud hacia la historia del arte como por su concepción del feminismo. Me propongo ahora considerar varios textos de escritoras feministas para señalar cómo esas diferentes percepciones del proyecto feminista informan y constriñen la historia del arte que han producido. Uno de los primeros ensayos de gran influencia que dio comienzo a los renovados esfuerzos feministas dentro de la historia del arte en el Reino Unido y en Estados Unidos fue «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?» de Linda Nochlin.[32] El título apuntaba al tipo de pregunta que las feministas tenían que afrontar en las condiciones dadas de una ignorancia imperante en cuanto a las artistas mu-

32 Linda Nochlin, «Why have there been no great women artists?», en Elizabeth Baker y Thomas B. Hess (ed.), *Art and Sexual Politics*, Londres, Collier Macmillan, 1973, pp. 1-43, publicado por primera vez en *Art News*, 1971, y reeditado en su extensión completa en Vivian Gornick y Barbara K. Moran (ed.), *Woman in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, Nueva York, Basic Books, 1971, que es la versión aquí citada. (Existe traducción al español: «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?», en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México D. F., Universidad Iberoamericana/Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 17-43).

jeres. Nochlin insistía en que es una pregunta falsa, pues invita a que se dé una respuesta negativa: «Porque las mujeres son incapaces de grandeza».[33] Ese tipo de pregunta alentó a las feministas a desenterrar a muchas artistas de las reservas de los museos y sostener que, por ejemplo, Berthe Morisot era mejor artista y no tan dependiente de Manet como se nos había dicho, cayendo así en la trampa de ofrecer criterios alternativos de apreciación (véase el apartado «Enseñanzas y trampas del marxismo»). Aun así, Nochlin considera que no han existido grandes artistas mujeres. Ella misma suscribe la categoría evaluativa y ofrece un tipo de explicación básicamente sociológica para interpretar ese «fracaso». La falla no se encuentra en el útero de las mujeres sino en la educación y las instituciones sociales. Para apoyar su punto de vista, Nochlin demuele en cuanto mito la noción común del genio como una semilla innata que siempre ganará a pesar de las circunstancias, y demuestra que la producción artística depende de condiciones sociales y culturales favorables. Las mujeres, como artistas, tuvieron condiciones desfavorables. Se las excluyó del entrenamiento en el dibujo de desnudo de las clases de anatomía de las academias, y se vieron restringidas por ideologías sociales que predicaban a las mujeres una feminidad basada en el logro de ciertas habilidades, en lugar de la ambición profesional y la dedicación a la excelencia. Su pobreza artística en el pasado se explica en términos de restricciones y discriminación. Sin embargo, el futuro está abierto, y así Nochlin concluye:

> Lo importante es que las mujeres se enfrenten a la realidad de su historia y de su situación actual, sin inventar excusas ni inflar la mediocridad. Las desventajas pueden ser, de hecho, excusas, pero

33 *Ibidem*, p. 480.

> no son una posición intelectual. En cambio, al usar como ventaja su situación de desvalidas en el reino de la grandeza y marginales en el ámbito de la ideología, las mujeres pueden revelar las debilidades institucionales e intelectuales en general. Así, al mismo tiempo que destruyen falsas conciencias, pueden formar parte de la creación de instituciones en las que el pensamiento claro –y la verdadera grandeza– sean desafíos abiertos para cualquiera, hombre o mujer, que tenga la suficiente valentía para asumir el riesgo necesario y saltar hacia lo desconocido.[34]

Por lo tanto, Nochlin nos pide que enfrentemos el carácter deprimentemente irrelevante de la historia de las mujeres. Debemos olvidar el pasado, aferrarnos a la posición de desvalidas para actuar como tábanos del cuerpo patriarcal y liberarlo de su falsa conciencia con respecto a las mujeres. Las presiones institucionales y las ideologías sociales son reducidas por arte de magia a una comprensión equivocada y a la mala fe. Al haber disipado tan fácilmente las restricciones, el panorama se abrirá para las mujeres, que podrán trascender las divisiones sexuales y a la misma sociedad, y lograr verdadera grandeza.

La obra de Nochlin fue una intervención crítica de comienzos de la década del setenta y dirigió productivamente el debate hacia las explicaciones sociales de la posición de las mujeres en el arte. Sin embargo, para ella el arte es aún una categoría que debe discutirse usando términos como grandeza, riesgos, saltos hacia lo desconocido. El punto de vista político es un feminismo liberal, de igualdad de derechos, en el que se admite la discriminación que han sufrido las mujeres pero en que, de cara a la futura libertad, los problemas de identidad sexual y género social

34 *Ibidem*, pp. 508-509.

se evaporan ante el sueño del humanismo burgués. También se observa un idealismo residual en el ensayo: lo social es presentado sólo en términos de obstáculos colocados frente a la libertad de acción del individuo, derivados de la falsa conciencia y por ello disipables por un mero acto de voluntad. Si bien Nochlin está dispuesta a reconocer que la feminidad es un concepto social –algo predicado a las mujeres por los escritores decimonónicos– la mujer en sí se mantiene como una categoría no cuestionada. Para Nochlin, las mujeres pueden escapar de la obstrucción meramente social que representan los roles femeninos de conducta, pero solo si saltan hacia el vacío para unirse a los hombres en una utopía de neutralidad sexual. De hecho, Nochlin refuerza la definición patriarcal del hombre como norma de la humanidad y de la mujer como el otro desfavorecido cuya libertad reside en su conversión en algo parecido a un hombre. El individualismo, el humanismo y el voluntarismo fijan los límites de este argumento liberal burgués, que es, como tal, ahistórico. Porque lo que notablemente se evacúa en la conclusión citada es la historia, es decir, los procesos sociales, las luchas concretas dentro de las relaciones sociales reales. Si esto ocurre es porque lo que de hecho está ausente es el *presente*. Las artistas mujeres llevan la carga del pasado: la discriminación en el siglo XVIII, las convenciones sociales victorianas en el XIX. Tienen la esperanza de un futuro mejor, pero nunca se especifica que la coyuntura presente es el único momento de transformación potencial. Finalmente, cualquier argumento que se desarrolla sólo en términos de discriminación confunde el síntoma con la causa. La discriminación no es sino un síntoma de una sociedad liberal burguesa que se autoproclama como sociedad de la libertad y la equidad al mismo tiempo que previene la existencia de igualdad de derechos por medio de constricciones estructurales a nivel económico y social, así como psicológico, gracias a agencias de conciencia como la edu-

cación y los medios de comunicación. La discriminación visible es tan solo el nervio expuesto, un punto revelado de contradicción entre los grupos sociales o sexuales dominantes y privilegiados, y aquellos que estos oprimen y explotan. No es una causa y, por lo tanto, no puede ser una explicación.

En 1976, Linda Nochlin colaboró con Ann Sutherland Harris en la producción de la gran exhibición *Women Artists 1550-1950* (Artistas mujeres de 1550 a 1950), cuyo catálogo se publicó como un libro homónimo. En el párrafo final de su introducción, Sutherland Harris sostiene:

> Poco a poco debe integrarse a estas mujeres en su contexto histórico artístico. Durante mucho tiempo se las ha omitido por completo o se las ha aislado, como sucede incluso en esta exhibición, y se las ha discutido solo en cuanto mujeres artistas, no como artistas a secas, como si por algún extraño motivo no formaran parte de su cultura en absoluto. Esta exhibición será un éxito si ayuda a eliminar de una vez por todas cualquier justificación para una exhibición futura con este mismo tema.[35]

Donde dice «integración», léase «incorporación» y, de hecho, la pérdida de los problemas reales planteados por el arte hecho por mujeres y su exclusión. Sutherland Harris no comprende la diferencia entre, por un lado, analizar históricamente las características especiales que han dado forma al arte hecho por mujeres, porque hicieron arte en una sociedad estructurada sobre la diferencia sexual, y, por el otro, imaginar un futuro en el que la interpretación particular de la importancia del sexo del artista no sea opresiva para las mujeres. La existencia del sexo y las

35 Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris, *Women Artists 1550-1950*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1976, p. 44.

posibles diferencias constructivas entre las personas que pueden parir bebés y las que no, no van a desaparecer, pero las maneras en que se organizan la sexualidad y las relaciones sociales entre hombres y mujeres pueden cambiar, y esperamos que así ocurra. La ambición no debería ser que el sexo del productor no se vuelva a mencionar, sino que el sexo del productor no penalice automáticamente a las artistas mujeres y celebre a los artistas hombres de las maneras específicas en que lo hace ahora.

Sutherland Harris quiere demostrar que han existido artistas mujeres, probar que se las puede discutir con los mismos términos formalistas o iconográficos utilizados para analizar la obra de los hombres en la historia del arte dominante, y luego esperar que ese sea el pasaporte para la asimilación de las mujeres dentro de las historias del arte existentes. Así, las artistas han de ser integradas a los modos actuales de comprender la historia del arte; no se le permitirá a su obra que transforme nuestra concepción del arte, de la historia, o los modos de investigación y explicación de la disciplina. El formato catálogo permite a sus autores discutir pinturas individuales producidas por mujeres. Además de las metodologías estándares para incluir pinturas dentro de cronologías estilísticas y movimientos, el catálogo/libro contiene ejemplos de la tendencia a modernizar la historia y hacer analogías intuitivas entre contenido y género. Tomemos por ejemplo la discusión sobre *La proposición* (*Man die een vrouw geld aanbiedt*, 1631, La Haya, Mauritshuis) (*), de la pintora holandesa del siglo XVII Judith Leyster (1609-1660). El tema de «la proposición» fue común en los siglos XVI y XVII en los Países Bajos; con frecuencia la presentación caracterizaba con un aire a prostitutas a las figuras femeninas e incluía a una mujer mayor como la alcahueta. Sutherland Harris contrapone esos otros tratamientos «escandalosos y vulgares» del tema con la obra de Leyster que, según sostiene la autora, es inusual porque retrata a una mujer

que no ha incitado una proposición tal e intenta rechazarla (¡la sospecha de que las prostitutas se merecen lo que les pasa!):

> La mujer que se muestra aquí no es una prostituta. Es un ama de casa en plena actividad doméstica, y su profunda concentración en su trabajo de costura mientras intenta no prestarle atención al hombre que le toca el brazo y le extiende la mano llena de monedas generará al instante la simpatía de cualquier mujer que haya recibido un ofrecimiento similar de un hombre que neciamente se niega a creer que sus intenciones no son bien recibidas (...). *La proposición* de Leyster es una interpretación personal única con tonalidades feministas.[36]

Sutherland Harris señala cuán diferente es el tratamiento del tema en el cuadro de Leyster apelando a una experiencia compartida entre mujeres, es decir, a una conciencia de género común. Esto se logra por medio de una maniobra paradójica. Por un lado, la pintura es puesta en un contexto artístico histórico, se la compara iconográficamente con otros ejemplos del género en el arte holandés del siglo XVII. Sin embargo, se la sustrae y al mismo tiempo se la coloca en una categoría transhistórica, representando el punto de vista femenino. Sutherland Harris asume una conciencia compartida entre mujeres, sin restricción de clase, nacionalidad ni período histórico. Esta unidad transhistórica surge no de una lectura argumentada del cuadro, ni tampoco de una estrategia que enfatice las determinaciones fundamentales que el género ejerce sobre la producción y recepción del arte, sino de las proyecciones feministas, y propias del siglo XX, de la autora del catálogo. Un

36 *Women Artists 1550-1950*, *op. cit.*, p. 140.

barniz de historia artística asociado a una apelación *ad feminam* enmascara una forma más sutil de historicismo.

Desde luego que existen preguntas importantes que deben formularse con respecto a los motivos de Leyster para tratar el tema de esa manera. Las respuestas, sin embargo, no pueden hallarse en una concepción transhistórica de la mujer, sino al prestar cuidadosa atención a la manera en que Leyster transformó o se involucró con materiales y debates precisos y de especificidad histórica. Según mi limitado conocimiento del arte holandés del siglo XVII, solo puedo señalar dos líneas posibles de investigación. Me veo tentada a considerar qué tipo de relación puede haber existido entre el tratamiento doméstico de la prostitución y los debates sobre el estatus y el rol de las mujeres que iban surgiendo, por un lado, entre las cada vez más numerosas sectas protestantes –como por ejemplo la de los labadistas igualitarios, a la que Maria Sibylla Merian (1657-1717) y sus hijas pertenecieron después– o, por el otro, en las emergentes ideologías burguesas del siglo XVII con respecto a la domesticidad y las labores ejercidas en el hogar por las aficionadas. A su vez, la investigación académica reciente ha dado vuelta las interpretaciones predominantemente realistas de la pintura de género holandesa y sugerido que muchos cuadros que en apariencia retratan la vida doméstica diaria deberían ser leídos, de hecho, como alegorías; incluso como alegorías políticas surgidas de la amarga lucha entre las diferentes facciones que apoyaban la continuación o el fin de la Guerra de Independencia holandesa contra España. Se ha señalado que en el simbolismo utilizado en las monedas, los impresos políticos y los panfletos del período, la ciudad de Ámsterdam era representada como un ama de casa vestida de blanco que hacendosamente se ocupa de las labores del hogar y que no se deja influenciar por promesas de oro mercantilistas. He mencionado esas dos líneas posibles de investiga-

ción para señalar qué poca ayuda le prestamos al arte hecho por mujeres al negarnos a tratar a las artistas como sujetos sociales y políticos. Además de los conflictos específicos en torno al género, con los que pueden haberse involucrado o no, las mujeres a menudo formaron parte de las luchas ideológicas y de clase de su época. Igualmente importante es recordar que la sexualidad tiene una historia, del mismo modo que lo tiene la familia y las otras instituciones mediante las cuales se producen las identidades de masculinidad y feminidad. Todo lo que tiene una historia, probablemente haya sido muy diferente en el pasado.

Por otro lado, han existido otras iniciativas útiles para liberar a la historia del arte de las mujeres de la camisa de fuerza que es la historia del arte académica y burguesa. ¿Pero a qué precio? K. Wilson y J. J. Petersen, en *Women Artists, Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century* (Reconocimiento y reapreciación del Medioevo al siglo XX, 1976), no intentaron anexar a las artistas al esquema existente de la historia del arte sino dar a las mujeres en general nueva información sobre la herencia que ellas dejaron. Proponen una manera nueva de ver esa tradición recobrada y atacan al mundo del arte que tradicionalmente ha ignorado las problemáticas de sexo, clase y raza. Citando a Lise Vogel, agregan:

> Además, se da por sentado que existe una única norma humana, que es universal, ahistórica y sin sexo, clase o raza, aunque es de hecho claramente masculina, de clase alta y blanca.[37]

Las autoras atacan de forma encomiable el modo en que la historia del arte nos predispone a mirar solo cierto tipo de bellas artes e ignorar el resto –como por ejemplo la práctica del tejido–

37 Lise Vogel, «Fine arts and feminism: the awakening conscience», *Feminist Studies*, nº 2, 1974, p. 3.

para estudiar solo a algunos renombrados artistas elegidos según criterios parciales. Sin embargo, no estoy convencida de que la alternativa deba ser la oposición absoluta a cualquier tipo de análisis histórico artístico y el rechazo de todo tipo de examen de los significados de las pinturas y sus contextos de producción.

En última instancia, lo que ofrece su libro es una biografía ilustrada sin ningún análisis de las pinturas como imágenes ni como productos culturales. Las autoras admiten que no son historiadoras del arte y que no podrían hacer ese análisis incluso si lo quisieran. Sin embargo, la celebración sentimental de mujeres individuales y heroicas que han luchado para vencer las estadísticas en su contra, de hecho reproduce uno de los mitos principales de la historia del arte: el mito del artista. Además, un libro que registra la vida de mujeres artistas a lo largo de distintas épocas y que no hace ninguna referencia al resto de la historia del arte, o a la historia en sí, no resulta muy diferente del formato «separados pero no iguales» característico de los escritos victorianos sobre artistas mujeres, como *Women Painters of the World* (Mujeres pintoras de todo el mundo, 1905) de Walter Sparrow. Estos textos tan caballerosos, dispuestos a reconocer la existencia y las características especiales de las artistas, lograron, sin embargo, consignar a una esfera separada el arte hecho por mujeres. La distinción decimonónica entre el arte producido por hombres y el producido por mujeres se apoyaba en el concepto burgués de feminidad doméstica y maternal. Las feministas del siglo XX como Petersen y Wilson establecen, de modo similar, una ruptura categórica entre las mujeres y el resto del arte, y construyen una cronología lineal aislada que une a las mujeres a lo largo de la historia únicamente en virtud de su sexo biológico. Borran así el hecho de que, aunque las mujeres como sexo han sido oprimidas en la mayoría de las sociedades, su opresión, y la manera en que la vivieron e incluso la resistieron, ha variado de sociedad en

sociedad, de período en período y de clase en clase. Esta historicidad de la opresión y resistencia femenina desaparece cuando se coloca a todas las mujeres dentro de una categoría homogénea basada en un denominador de lo más común y ahistórico.

La carrera de obstáculos (1979), de Germaine Greer, es una excepción, en principio, a esas dos tendencias hacia el sociologismo y el biologicismo. El propósito del libro era hacer un estudio de la creatividad y la sexualidad, más que una historia lineal de las mujeres y el arte. Greer quería explorar la relación entre la creación de arte y las estructuras psíquicas de masculinidad y feminidad. No obstante, al examinar su libro en más detalle, no difiere de los otros textos feministas que he analizado. Como Sutherland Harris, Greer emplea sin cuestionarlos los estándares de una historia del arte de tipo formalista combinados con la sapiencia del *connaisseur*. Al igual que Petersen y Wilson, Greer trata a la mujer como categoría unitaria y transhistórica. Al igual que Nochlin, Greer discute los obstáculos que las mujeres han encontrado en el camino del arte. «La carrera de obstáculos» que se menciona en el título es, sin embargo, un recorrido con accidentes más variados que los de Nochlin; algunos son sociales e institucionales, como la familia; otros son resultado de haber experimentado constricciones psicológicas. Estos últimos obstáculos son, de hecho, una extensión de la tesis que hizo conocida a Greer, planteada en su libro *La mujer eunuco* (1971). En ese libro, sostenía que en una sociedad patriarcal las mujeres viven como castrados, como los «otros» dañados de los hombres, psíquicamente deformes, alienadas de su propia libido. En contraste con el ideal burgués del individuo libre que se enfrenta a la sociedad discriminadora, que nutre el texto de Nochlin, Greer aborda con razón la interrelación entre las formas sociales y la subjetividad haciendo hincapié en el nivel psicológico en que se vive la opresión, pues está incorporada en nuestro sentido mismo del ser. El peligro, sin embargo, es que al carecer de una teoría desarrollada sobre la ideología y de la cuidadosa adaptación de la teoría psicoanalítica emprendida por las feministas como ayuda para explicar la producción social de una subjetividad sexuada, el libro de Greer tan solo invierte el énfasis de Nochlin en restricciones externas como la discriminación y lo pone en las restricciones internas impuestas por los egos dañados.

¿Por qué se vale Greer de la historia del arte para presentar su argumento acerca de la posición de las mujeres como castradas en la sociedad? Porque ve al artista como la estructura arquetípica de la personalidad masculina, egomaníaca, en constante pose, sobreidentificada con la habilidad sexual, que sacrifica todo y a todos en aras de lo que llama su arte. La pintura en particular es la actividad masculina por excelencia: una manera de hacer monumentos a sí mismo. Esa es otra paradoja del libro.

Al revelarlo como una manera socialmente tolerada de la neurosis obsesiva, Greer asesta un fuerte golpe al ideal mítico del artista. No obstante, confirma la masculinidad absoluta de la actividad artística. «El arte occidental –escribe– es en gran medida neurótico (...) pero la neurosis del artista es muy distinta del comportamiento autodestructivo de las mujeres».[38] Pues la autora no encara su estudio de las pintoras para generar conocimiento sobre la historia de la cultura, los significados y las operaciones ideológicas del arte en el pasado, sino para ilustrar la patología de la opresión. Las artistas mujeres son la imagen especular de los artistas varones en tanto ellos son el arquetipo de su sexo; la artista, incompetente y obstruida desde afuera y desde adentro,

38 Germaine Greer, *The Obstacle Race*, Londres, Weidenfeld & Nicholson, 1979, p. 327. (Existe traducción al español: *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Madrid, Bercimuel, 2005). Véase también *La mujer eunuco*, Barcelona, Kairós, 2004.

ilustra lo que es ser una mujer en el patriarcado. Por lo tanto, Greer genera una confusión peligrosa. Es posible, y con frecuencia ocurre, que las mujeres se perciban a sí mismas a través de las imágenes e ideas sobre las mujeres que nos presenta la sociedad en que vivimos. En la cultura patriarcal, las mujeres son representadas como el negativo de los hombres, como un no-varón, el otro mutilado, castrado. Pero eso no hace que las mujeres estén castradas, ni que las mujeres se vean a sí mismas solo en esos términos. Han luchado contra las definiciones dadas y las ideologías de la feminidad, han negociado sus variadas situaciones en diferentes períodos y culturas. Han resistido lo que se les representa. Además, como he planteado antes, las representaciones artísticas no son producidas como reflejos pasivos. La incesante necesidad de sostener las ideologías dominantes sobre las mujeres implica la resistencia constante que ellas han evocado. Las mujeres, el arte y la ideología deben ser estudiados como un conjunto de relaciones variables e impredecibles.

Algunos estudios de caso: debates dentro de las historias feministas del arte

En *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, con Rozsika Parker intentamos construir un marco conceptual que proporcionara modos de conectar las historias específicas de artistas mujeres con las formaciones ideológicas y sociales que dieron forma a sus intervenciones en la práctica artística. En lugar de hacer una investigación tradicional, estudiamos la historia de las mujeres en sus discontinuidades y especificidades. Tres ejemplos permiten desarrollar las ideas que surgieron de ese ensayo inicial de historia feminista del arte.

La artista y la clase social: Sofonisba Anguissola (1535/40-1625)

> Incluso si la contribución de Sofonisba Anguissola a la colección de retratos renacentistas no le garantiza un lugar en el capítulo sobre Renacimiento, su impacto histórico en cuanto primera artista mujer en alcanzar la fama y, por lo tanto, abrir la profesión a las mujeres, ciertamente se lo otorga.[39]

Hay muchos puntos que señalar en esta cita. A Anguissola se le da una estrellita roja por iniciativa, por ser la primera mujer en la profesión, por dar comienzo a una secuencia lineal de artistas mujeres. Sin embargo, se nos la presenta como una excepción: inusual como artista debido a su sexo. Como tal, se la evalúa con criterios especiales reservados a las mujeres, pues solo su sexo y su carácter novedoso le ameritan un lugar, de otro modo inmerecido, en la historia del arte renacentista. Sabemos mucho sobre Anguissola. Vasari la analiza en un capítulo dedicado a varias artistas mujeres en el volumen III de su libro sobre sus contemporáneos más famosos, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (1568). ¿Por qué la incluyó? Como novedad, tal vez. Sería típico de la estrategia emergente entre los hombres que escribían sobre artistas mujeres en el arte del Renacimiento. En un texto anterior del poeta italiano Boccaccio, *Mujeres preclaras* (1370), encontramos la paradoja de un autor que menciona los nombres de varias artistas –en este caso de la Antigüedad– pero solo para representarlas como atípicas dentro de

39 Nochlin y Sutherland Harris, *op. cit.*, p. 44. Todas las historiadoras feministas del arte nos encontramos en deuda con la erudición y la iniciativa de esas dos autoras. La exhibición y su catálogo son una gran contribución sin la cual los argumentos postulados aquí no hubieran sido posibles.

su sexo, con la intención de crear la idea de que las mujeres y el arte son incompatibles. Boccaccio afirma:

> Pensé que esos logros merecían algo de apreciación, porque el arte es algo muy ajeno a la mente de las mujeres, y esas cosas no pueden lograrse sin un gran talento, que en las mujeres usualmente es muy escaso.

Existen artistas mujeres, pero Boccaccio administra este hecho conjurando ante nosotros la idea de que es extraordinario. El efecto es que, de hecho, resulte extraordinario. Es el mismo efecto presente en el texto de Sutherland Harris. La fama, la novedad, la excepcionalidad son mitos creados por una cultura dominada por lo masculino para «encuadrar» la participación ininterrumpida de las mujeres en la producción artística. Pero no creo que eso explique del todo el capítulo de Vasari sobre Anguissola.

En el *Autorretrato* de Anguissola de c. 1561 (Althorp, Spencer Collection) pueden recopilarse algunas pruebas. La artista se presenta a sí misma con un instrumento musical, acompañada de su chaperona. No pone el acento en su habilidad artística sino en las dotes culturales que señalan su posición de clase. Anguissola, italiana, fue la hija de una familia noble de Cremona y, en el momento del retrato, tenía por empleo atender y pintar a la reina de España. No era común que existieran artistas de la nobleza en ese período, pero los atributos de las clases aristocráticas y su círculo –el aprendizaje, el conocimiento y las dotes– eran codiciados por los artistas que deseaban separarse del artesanado y volverse miembros de las comunidades educadas y letradas. Esas aspiraciones eran sostenidas por la creciente bibliografía sobre los artistas. Por ejemplo, Alberti fabricó la historia de que los artistas de la Antigüedad clásica provenían de las clases sociales elevadas para así socavar las ambiciones de otros artistas a él

contemporáneos.[40] En ese contexto, no debe sorprendernos que uno de los artistas más aclamados y famosos del Renacimiento, Miguel Ángel, descendiera de una familia patricia a la que intentó procurarle un inventado origen noble. En los discursos y prácticas de la época que estaban orquestando la transformación del estatus social del artista, de artesano a miembro de las clases intelectuales, las imágenes de nobleza eran muy significativas.

Ese alejamiento de la base social y de las condiciones de producción artística del Medioevo tuvo algunos efectos adversos en la práctica de muchas mujeres, que hasta entonces se habían involucrado en la producción de arte en sus propias viviendas, conventos, talleres, y por medio de conexiones familiares. La participación de mujeres en los negocios familiares y en el trabajo artesanal se vio socavada en las nuevas familias de comerciantes, en las que, por imitación de las modas aristocráticas, se evitaba la participación femenina en el comercio y se esperaba que las mujeres se dedicaran a tareas de ocio, es decir, no remuneradas, dentro y para el hogar. Pero al mismo tiempo, en algunos círculos dentro de la aristocracia, y a través de los manuales que difundían los nuevos ideales cortesanos, se fomentaban actitudes novedosas y favorables hacia la educación de las mujeres. Esos nuevos ideales incluían la capacitación de las hijas de la nobleza en diversas habilidades, entre ellas la pintura y el dibujo. Fue en ese contexto que Anguissola pudo explotar una serie de circunstancias y hacer de la pintura una ocupación que le permitió ganarse mecenas y un lugar en la corte española. Sacó ventaja de

40 Para una historia de este cambio en el estatus y la identidad del artista durante el período renacentista véase Margot y Rudolf Wittkower, *Born Under Saturn*, Oxford, Oxford University Press, 1963. (Existe traducción al español: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 1982).

una situación que era en este sentido diferente de la que vivían las mujeres formadas como artistas del modo tradicional, e incluso los hombres que entraban en la profesión. Su *Autorretrato* es legible contra ese campo de fuerzas cambiantes como trasfondo. Anguissola se presenta como un miembro de la elite civilizada: la chaperona y su vestimenta, el instrumento musical y su forma de tocar remiten a una clase cuyos atributos coincidían en ese período con las ideologías en desarrollo sobre el nuevo concepto de artista. Por lo tanto, era su posición de clase la que hacía que su actividad como artista fuera posible y, de hecho, digna de ser notada y comentada. Resulta muy significativo que de las otras artistas que Vasari escogió para registrar en sus muy entusiastas loas al nuevo ideal de artista, Properzia de' Rossi (c. 1490-1530) fuera también una noble. A su vez, una lectura minuciosa de lo que Vasari elige mencionar en relación con las artistas muestra que se concentra precisamente en esas características de la posición social que concuerdan con el elevado concepto de artista que él trataba de apuntalar.

Esa coincidencia entre clase y discursos artísticos, favorable para algunas artistas, fue una coyuntura determinada históricamente. Esta coyuntura, sin embargo, se vio puesta en peligro por la tendencia contemporánea a asignar al artista un estatus casi divino, solo superado por el del primer creador (en la mitología judeocristiana, una imagen definitivamente masculina). Es más, en otro momento histórico, a finales del siglo XIX, las conexiones con la aristocracia e incluso con la alta burguesía resultaron una indudable desventaja para las artistas, como comprobaron Marie Bashkirtseff (1858-1884) y Berthe Morisot (1841-1895).[41] Para

41 *The Journals of Marie Bashkirtseff*, edición de Mathilde Blind, con introducción de Rozsika Parker y Griselda Pollock, Londres, Virago Books, 1985 [1890]; y Denis Rouart (ed.), *The Correspondence of Berthe Morisot* [1953], con intro-

entonces, las relaciones entre feminidad y clase ataban a las mujeres al desempeño doméstico de deberes sociales llevados a cabo en sus salones en forma radicalmente opuesta a la esfera pública, profesional, en la que se desarrollaba la actividad artística. La práctica artística de esas dos mujeres se vio facilitada no por su clase, sino por una constelación de fuerzas muy distinta en torno a las instituciones de enseñanza y de exhibición artística (los movimientos impresionista e independiente, por ejemplo). No obstante, el objetivo de esta discusión sobre Anguissola ha sido enfatizar la necesidad de buscar y comprender las condiciones que favorecieron la producción de arte por parte de las mujeres tanto como aquellas que la limitaron, y ver esas condiciones en términos históricos reales.

Academias de arte: poder desnudo

Las historiadoras feministas del arte han comprendido de manera incorrecta la naturaleza y los efectos de las restricciones impuestas a las artistas en la época de oro de las academias, los siglos XVIII y XIX. El acceso restringido a la educación artística académica fue presentado como un obstáculo fundamental, una manera efectiva de discriminación que evitó que las mujeres pudieran participar en todos los géneros artísticos. Es verdad que la exclusión de las mujeres de las clases de dibujo del natural hizo que oficialmente no pudieran estudiar la anatomía humana a partir de modelos vivos. Por casi trescientos años, desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX, el desnudo humano fue la base de las formas de arte de mayor jerarquía, lo que las

ducción de Kathleen Adler y Tamar Garb, Londres, Camden Press, 1986. (Del diario se han traducido al español algunos fragmentos: *Diario de mi vida*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1941).

teorías académicas denominaban pintura de historia y colocaban en la cumbre del logro artístico. El simple hecho de impedir que estudiaran el desnudo obligó a muchas mujeres a dedicarse de manera exclusiva a otros géneros: las naturalezas muertas, la retratística y la pintura de paisaje. Esos géneros eran menos prestigiosos y se pensaba que requerían menos habilidad o intelecto. Por asociación, las mujeres que se especializaban en esos géneros «menores» eran consideradas artistas de menor talento. Sin embargo, cuando eran practicados por hombres –Joshua Reynolds (1723-1792) o Chardin (1699-1779), por ejemplo– su capacidad como artistas nunca se cuestionaba. No obstante, desde el punto de vista según el cual se ha evaluado a las artistas, en aquella época y desde entonces, el haberse concentrado en esas áreas significó su inferioridad. Tomemos por ejemplo el comentario de Martin Grant en un libro sobre pintura de flores (1952):

> La pintura de flores no demanda genio alguno, mental o espiritual, tan solo el genio del esmero y del conocimiento supremo del oficio (...). En trescientos años de producción, el total de practicantes de la pintura de flores hasta 1880 es menor a setecientos (...) pero solo una pequeña proporción es de altísimo, o al menos alto, mérito. De hecho, más de doscientos de estos artistas son de finales del siglo XVIII y del siglo XIX *y al menos la mitad son mujeres*.[42]

Una vez más, lo que se observa es una estrategia discursiva para distinguir entre buen y mal arte en relación con hombres y mujeres. La exclusión de estas últimas de la formación necesaria para convertirse en pintoras de historia –lo cual desde ya no impidió que algunas mujeres trabajaran en esa área– fue

42 Martin H. Grant, *Flower Painting through Four Centuries*, Inglaterra, Leigh-on-Sea, 1952, p. 21. El énfasis es mío.

probablemente un inconveniente para ellas. Pero lo que es más importante, su exclusión funcionaba como una estratagema por medio de la cual los establecimientos académicos podían diferenciar las esferas de actividad de hombres y mujeres. Esta segregación construida a nivel institucional fue luego representada como prueba de la desigualdad innata entre talentos.

Las academias resistieron y restringieron activamente la participación de las mujeres en la producción plena de arte, usando como instrumento el rechazo a que estudiaran el desnudo. Sin embargo, ese rechazo tuvo una importancia de más largo alcance. En la práctica, las mujeres podían contratar extraoficialmente a un modelo para que posara desnudo, o podían pedirle a un amigo o a su esposo que posara, pero oficialmente no se reconocía que las mujeres estuviesen involucradas en la creación de la gran pintura de historia. Es decir, se impidió que contribuyeran a lo representado por esas pinturas de historia. Eran los hombres de la academia y los ideólogos quienes determinaban qué imágenes se generaban en las más prestigiosas e ideológicamente significativas arenas de la producción de la alta cultura.[43] El control sobre el acceso al desnudo era instrumental al ejercicio del poder sobre los significados construidos por un arte basado

43 Considero de mucha utilidad para ese punto el trabajo de Cora Kaplan sobre las mujeres y su «intervención en el alto discurso patriarcal de la cultura burguesa» a través de la poesía épica. En poesía, a las mujeres también se les permitía escribir solo en las modalidades menores de la poesía lírica, o bien baladas y sonetos, mientras que formas prestigiosas como la poesía épica eran preservadas. Una mujer que se atreviera a usar esa forma amenazaba con arrogarse el poder del discurso público, imponer la autoridad de su propia voz para sus causas propias. Véase C. Kaplan, «Introducción» a la edición que Women's Press hizo del gran poema épico de Elizabeth Barrett Browning sobre las mujeres y el arte: *Aurora Leigh*, Londres, Women's Press, 1978.

en un ideal del cuerpo humano. La exclusión oficial de las clases con modelos desnudos garantizaba que las mujeres no tuvieran medios para dirigir el lenguaje del arte mayor o para hacer sus propias representaciones del mundo desde su propio punto de vista, y así resistir y desafiar la hegemonía de la clase o género dominante. A su vez, a finales del siglo XVIII se puede rastrear otra evolución que daría lugar a un conjunto aún más rígido de divisiones sexuales en el arte. El retrato de grupo *Los académicos de la Real Academia*, de Johann Zoffany (*Academicians of the Royal Academy*, 1772, Reino Unido, Royal Collection), muestra al conjunto de artistas académicos reunidos como caballeros y hombres de conocimiento. Están congregados en la sala de modelo vivo, rodeados de ejemplos de arte clásico y acompañados por un modelo desnudo en pose heroica. Se encuentran allí para discutir entre ellos su arte y sus ideales. El retrato oficial funciona tanto como documento –podemos identificar a todos los concurrentes gracias al registro hábil de rostro y facciones– y como ideal. La pintura es «de» los académicos reales, pero trata *sobre* el ideal de artista académico. Trata *sobre* las nociones del siglo XVIII acerca de la figura del artista y acerca del modo como el arte debe ser practicado y ejercido: con erudición, con razonamiento, y por los hombres. Pues había dos académicas en esa época, Angelica Kauffmann (1741-1807) y Mary Moser (1744-1819). Esas dos mujeres están incluidas en la pintura de Zoffany, pero solo en la forma de dos pequeños retratos de busto colgados en la pared. Por cuestiones de precisión histórica no se las podía haber omitido del retrato grupal, pero en interés de los hombres –enmascarado como un alegato por la decencia y el decoro– no podía mostrarse que tenían acceso al modelo desnudo. Por lo tanto, se las excluye también en otro nivel: se las excluye de la idea de artista. Como pinturas colgadas en la pared, tratadas con algo menos de detalle y precisión que sus compañeros, fácilmente se

las puede confundir como parte del mobiliario del estudio. Se vuelven material de uso y discusión de los hombres, como las estatuas clásicas que los rodean. De este modo, la mujer es representada como un objeto para el arte más que como productora. De hecho, un examen más detallado de otros textos escritos que incluyen representaciones de las artistas del período revela un discurso creciente sobre la artista mujer no como encarnación de la razón y el conocimiento, sino como espectáculo de belleza, sexualmente deseable, una inspiración artística: una musa.[44] Al considerar las condiciones de la práctica femenina a finales del siglo XVIII, haría hincapié en que es demasiado simplista sostener que las mujeres fueron discriminadas o excluidas. En todo caso, las pruebas sugieren una construcción activa de la diferencia, de esferas separadas de trabajo para hombres y mujeres, de identidades distintas para el artista varón, el artista a secas, y la artista mujer, la mujer artista. Esta última categoría quedó establecida y el discurso sexual en el arte se construyó en torno a una creciente hegemonía masculina en las prácticas institucionales y en el lenguaje mismo del arte.

Derrota revolucionaria: el orden burgués de las cosas

> Por último, ninguna biografía le hará justicia si no tiene en cuenta el contexto histórico de su carrera, la sociedad aristocrática que gradualmente se desintegraba y a la cual ella

44 Véase por ejemplo Denis Diderot, *Salons*, editado por Jean Adhémar y Jean Seznec, Oxford, Clarendon Press, 1957-67, en especial el vol. III, o Elisabeth Vigée Lebrun, *The Memoirs of Madame Vigée Lebrun, 1755-89*, Londres, John Hamilton, 1927. (Del primer libro existe traducción al español dentro de un volumen que reúne además otros escritos de Diderot: *Escritos sobre arte*, Madrid, Siruela, 1994).

apoyaba con ardor, y de la cual su obra, escrita y pictórica, es un registro incomparable.[45]

Elisabeth Vigée Lebrun (1755-1842), sobre la cual Sutherland Harris escribe la cita anterior, es mi último ejemplo. El párrafo citado da cuenta del tipo de trampa que he analizado en la sección anterior, consistente en tratar a la historia como mero trasfondo y al arte como documento social. Desde ya que es necesario analizar a Vigée Lebrun como la figura históricamente interesante que fue, en lugar de caer en la típica desestimación de su obra por sentimental y edulcorada, presente en los muchos libros de historia del arte que se dignan al menos a nombrarla. Pero su relación con los sucesos de las décadas de 1780 y 1790 no es tan clara ni simple.

Vigée Lebrun fue empleada por María Antonieta como retratista, y gracias a esa conexión real muchos de sus mecenas eran miembros del círculo aristocrático que rodeaba a la corte. En las violentas luchas previas a la revolución de 1789, esa clase y los gustos por los que contrataban a ciertos artistas se vieron momentáneamente sacudidos. La huida de Vigée Lebrun de Francia en vísperas de la revolución de 1789 no fue tanto una declaración de sus lealtades políticas como de su miedo por lo que ocurriría con sus conexiones profesionales y financieras en la corte de María Antonieta. Luego de los primeros levantamientos, familiares y amigos suyos firmaron en Francia una petición para que su nombre fuera removido de la lista de emigrados proscritos. La carrera de Vigée Lebrun plantea preguntas importantes sobre la relación de los artistas con el cambio social. Pues los artistas no reproducen pasivamente la ideología dominante, participan de su construcción y alteración. Los artistas trabajan en la ideología, pero también sobre ella. La práctica de Vigée Lebrun como artista fue moldeada por las ideologías en conflicto que emergían en un período de levantamiento social radical, durante el cual no solo la estructura del poder político de una sociedad cambió de manera dramática, sino que, lo que es más relevante, en el seno de la formación de una nueva clase, los roles de las mujeres se transformaron.

45 Nochlin y Sutherland Harris, *op. cit.*, p. 192.

Vigée Lebrun pintó muchos autorretratos y retratos de colegas. Resulta instructivo comparar su *Autorretrato* (*Self-portrait in a straw hat*, posterior a 1782, Londres, National Gallery) (*) –en el que lleva un vestido de seda y un sombrero adornado con flores que hacen juego con la distribución de colores en su paleta, muy decorativa y sin indicios de haber sido usada– con su pintura de *Hubert Robert* (1788, París, Musée du Louvre) (*). En el retrato de Hubert Robert, Vigée Lebrun nos presenta la imagen del ideal romántico del artista: vestido de manera casual con ropa de trabajador, despreocupado de las arrugas en su chaqueta o de los bultos del pañuelo que lleva en el cuello, anudado con descuido. No muestra el estudiado aire casual del retrato doméstico del siglo XVIII de los *philosophes*, para el que, por ejemplo, Diderot posó sin peluca, envuelto en una cómoda bata. A su vez, tampoco despliega la formalidad respetuosa de la vestimenta pública. Robert no mira hacia el espectador, sino que su mirada se dirige hacia algún punto de inspiración real o imaginaria que no podemos ver. Sostiene su paleta y sus pinceles usados con franca confianza. En el trabajo y en privado, el artista, autogenerado, ensimismado, vestido sólo según su propia conveniencia y la de su trabajo, es representado como alguien apartado del resto, cuyo comportamiento se rige por las exigencias de la creación artística. La imagen que Vigée Lebrun construye de sí misma como artista configura una serie de preocupaciones completa-

mente diferentes. Su vestimenta es social, para el exterior y a la moda. Lleva el cabello y sus accesorios cuidadosamente arreglados. La suma de todos esos elementos da como resultado la pintura de una mujer hermosa, una noción superpuesta de belleza y feminidad ligadas a la vestimenta, el cabello, la textura de la piel y de las telas, así como a la interrelación, organizada con esmero, de artificio y naturaleza. Además, la figura nos mira, no de manera asertiva, sino más bien invitándonos a que la miremos. Todo, desde la sombra del sombrero hasta el gesto de su mano dándonos la bienvenida, se combina para significar su existencia para nosotros, su presentación de sí misma como espectáculo para nosotros. En el abismo que separa a los dos artistas se encuentra lo que se volvería en la sociedad burguesa una distancia insuperable entre la noción de artista y la noción de mujer.

En un artículo fascinante sobre la pintura de género de finales del siglo XVIII, Carol Duncan dio cuenta de la emergencia de una nueva representación de la vida familiar, moralista, cargada de emociones, en la que la domesticidad y la relación entre padres e hijos se presentaban no solo como placenteras sino gozosas.[46] La autora sostiene que el origen de esa nueva manera de tratar a las madres, los hijos y la familia se encuentra en el desarrollo de las nuevas instituciones burguesas de la familia y la infancia, que reemplazaron la idea del Antiguo Régimen de la familia como dinastía sostenida en la unión afectuosa entre padres e hijos reunidos en una unidad nuclear. Los roles claramente

46 Carol Duncan, «Happy mothers and other new ideas in French art», *Art Bulletin*, vol. 56, nº 101, 1973, pp. 570-583, reeditado en Norma Broude y Mary Garrard (ed.), *Feminism and Art History*, Nueva York, Harper & Row, 1982. (Existe traducción al español: «Madres felices y otras nuevas ideas en el arte francés del siglo XVIII», en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, *op. cit.*, pp. 197-217).

diferenciados de padre y madre, y la insistencia sobre los sentimientos gratificantes, en términos emocionales, entre los miembros de esa unidad social, eran todos elementos constitutivos de lo que era, en esa época, ideología burguesa progresista. Una de las novedades más destacadas fue el culto a la madre feliz, la mujer realizada en la procreación y la crianza de los hijos. Por más sintomática que fuera de las ideas burguesas emergentes, esa insistencia sobre la familia y la maternidad no se restringía a esa clase, ni tampoco se celebró solo en el género doméstico a menudo asociado con el mecenazgo burgués. Nótese, por ejemplo, el retrato de María Antonieta y sus hijos de Elisabeth Vigée Lebrun (1787, Versalles) en el que la reina es representada meciendo a un vivaz bebé sentado sobre su rodilla, mientras una de sus hijas se apoya afectuosamente sobre ella y el heredero al trono juega con la cuna del bebé. En otro *Autorretrato* (*Madame Vigée Lebrun et sa fille*, París, Musée du Louvre) (*), pintado en 1789, Vigée Lebrun se muestra a sí misma y a su hija. El retrato está articulado conforme a ese cambio ideológico. La novedad de la pintura se encuentra en ese desplazamiento secular de la imagen de la Madonna con niño hacia un doble retrato femenino, madre e hija. En su presentación de sí misma, la artista pone un énfasis doble en el concepto de mujer vigente en su tiempo. Vista solo en forma parcial, de miembros delicados y hermosos, peinada «con naturalidad», la pintora también se muestra en su posición de madre, y una madre afectuosa, además. La idea burguesa de que el lugar de la mujer es el hogar y que su única realización genuina es tener hijos –el «no serás una artista, tan solo tendrás bebés»– se ve anticipada en esta presentación maternal más que profesional de la artista. Además, la pintura une a las dos mujeres en un abrazo circular. La niña es una versión más pequeña de la mujer adulta. La madre se realizará gracias a su hija; la hija crecerá para ocupar en el futuro un rol idéntico

al de su madre. El recurso compositivo inscribe en la pintura el círculo que se cerraba sobre las vidas de las mujeres en la sociedad burguesa, y que se establecería luego de la Revolución. Ya en el siglo XIX, con la consolidación de la burguesía patriarcal como clase social dominante, las mujeres, de manera creciente, se vieron encerradas en su lugar dentro la familia; la categoría «mujer» se limitó a esas posiciones familiares, y cuando las mujeres las trascendieron, en su vida o en su trabajo, resultaron penalizadas y consideradas innaturales, no femeninas, asexuadas. La feminidad se volvió exclusivamente doméstica y maternal. A su vez, las nociones burguesas del artista evolucionaron, asociando la creación con todo lo antidoméstico, ya en el ideal romántico de los espacios exteriores y la alianza con la naturaleza sublime o en los modelos de vida bohemia, protagonizados por marginales de gran energía sexual entregados a una vida sin ataduras y alienados de la vida social. Como la feminidad burguesa debía vivirse en el marco rígidamente impuesto de los roles reproductivos y auxiliares, se estableció una profunda contradicción entre las identidades ideológicas del artista y de la mujer. (La historia del arte actual, a saber, la historia burguesa modernizadora del arte, enmascara esa división creada como un hecho natural).

Así, las diferencias a nivel de las categorías identitarias de términos como artista y mujer se produjeron históricamente dentro de la formación social del orden burgués. La revolución burguesa fue, en muchos aspectos, una derrota histórica para las mujeres que creó configuraciones especiales de poder y dominación con las que nosotras, como mujeres, debemos enfrentarnos. Es la historia de esa consolidación, es decir, de las relaciones sociales burguesas y sus formas ideológicas dominantes, la que necesitamos analizar y subvertir. Por consiguiente, la relación entre la historia marxista y feminista del arte no es un «matrimonio» (Hartmann) ni un rejunte apresurado. Debe ser una fructífera incursión en

el marxismo por sus instrumentos explicativos y por su análisis del modo en que operan la sociedad y la ideología burguesas, con el objetivo de identificar las configuraciones específicas de la feminidad burguesa y las formas burguesas de mistificación que enmascaran la realidad de los antagonismos sociales y sexuales y, al negarnos visión y voz, nos privan de poder.

3
Modernidad y espacios de la feminidad

Invertir en la mirada no es algo que se privilegie en igual medida en mujeres y hombres. Más que otros sentidos, el ojo objetiviza y domina. Marca una distancia y la mantiene. En nuestra cultura la predominancia de la mirada sobre el olfato, el gusto, el tacto y el oído ha generado un empobrecimiento de las relaciones corporales. En cuanto la mirada domina, el cuerpo pierde su materialidad.

Luce Irigaray entrevistada en M. F. Hans y G. Lapouge (ed.), *Les femmes, la pornographie et l'erotisme*, París, 1978, p. 50

Introducción

El esquema que decoraba la cubierta del catálogo de Alfred H. Barr para la exhibición *Cubism and Abstract Art* (Cubismo y arte abstracto) en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1936 es paradigmático de la manera en que la historia modernista del arte ha trazado un mapa del arte moderno (Figura 3.1). Se ha colocado a las prácticas artísticas de fines del siglo XIX en un diagrama de flujo cronológico en el que un movimiento sigue a

otro conectado por flechas unidireccionales que indican influencia y reacción. Cada movimiento es presidido por el nombre de un artista. Todos los canonizados como iniciadores del arte moderno son hombres. ¿Ello se debe a que no hubo mujeres involucradas en los movimientos tempranos del arte moderno? No.[1] ¿Se debe a que aquellas que participaron no tenían el peso suficiente para determinar la forma y el carácter del arte moderno? No. ¿O se deberá tal vez a que lo celebrado por la historia modernista del arte es una tradición selectiva que normaliza, como *único* modernismo, un conjunto particular de prácticas ligadas a un género específico? Sostendré esta última explicación. Como consecuencia, cualquier intento de trabajar con artistas de la historia temprana del modernismo que sean mujeres requiere una deconstrucción de los mitos masculinistas del modernismo.[2]

Sin embargo, esos mitos están diseminados y estructuran el discurso de muchos contra-modernistas, por ejemplo dentro de la historia social del arte. El libro *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, de T. J. Clark,[3] ofrece una descripción documentada de las relaciones sociales entre la emergencia de protocolos y criterios nuevos para la práctica de la pintura –el modernismo– y los mitos de la modernidad configurados en y por la nueva ciudad de París, rehecha por el capitalismo durante el Segundo Imperio. Trascendiendo los lugares

1 Para obtener evidencia sustantiva véase Lea Vergine, *L'Autre moitié de l'avant-garde, 1910-1940*, París, Des Femmes, 1982.

2 Véase Nicole Dubreuil-Blondin, «Modernism and feminism: some paradoxes», en Benjamin H. D. Buchloh (ed.), *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1983. También Lillian Robinson y Lise Vogel, «Modernism and history», *New Literary History*, vol. III, nº 1, 1971-1972, pp. 177-199.

3 T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Nueva York/Londres, Alfred A. Knopf/Thames & Hudson, 1984.

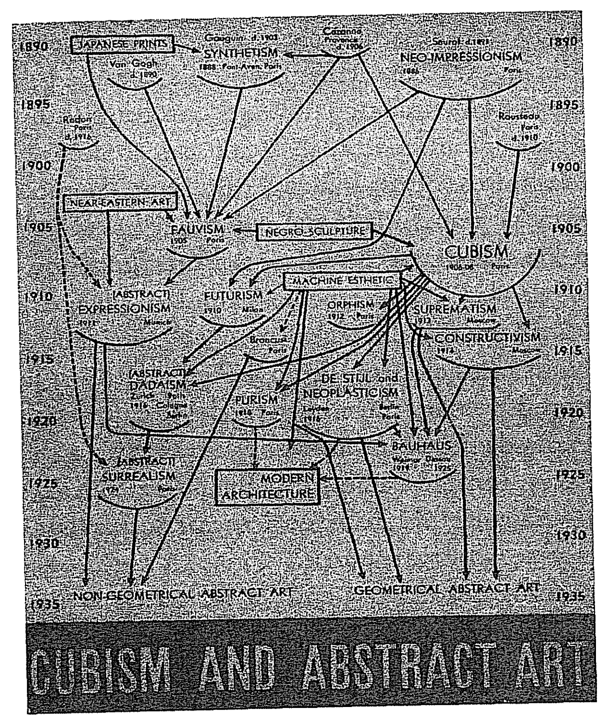


Figura 3.1 Portada del catálogo de la exposición *Cubism and Abstract Art*, preparada por Alfred H. Barr Jr., 1936.

comunes acerca de un deseo de ser contemporáneo en arte, «*il faut être de son temps*»,[4] Clark trata de comprender qué era lo que estructuraba las nociones de modernidad que se volvieron el territorio de Manet y sus seguidores. Con este objetivo, vincula las prácticas pictóricas del impresionismo a un complejo conjunto

4 George Boas, «Il faut être de son temps», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 1, 1940, pp. 52-65, reeditado en *Wingless Pegasus: A Handbook for Critics*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1950.

de negociaciones de las ambiguas y desconcertantes formaciones e identidades de clase que emergían en la sociedad parisina. La modernidad es presentada como algo que trasciende el sentido de «estar al día»; la modernidad es un asunto de representaciones y grandes mitos: de esa nueva París orientada hacia la recreación, el ocio y el placer; de la naturaleza disfrutable los fines de semana en los suburbios; de las prostitutas ganando terreno; y de la fluidez de clase en los espacios populares de entretenimiento. Los indicadores fundamentales en ese territorio mítico son el ocio, el consumo, el espectáculo y el dinero. Con la ayuda de Clark, podemos reconstruir un mapa del territorio impresionista que se expande desde los nuevos bulevares y pasa por la Gare St. Lazare para tomar el tren suburbano hacia La Grenouillère, Bougival o Argenteuil, sitios en los que los artistas vivieron, trabajaron y se autorretrataron.[5] Sin embargo, en dos de los cuatro capítulos del libro, Clark se ocupa de la problemática de la sexualidad en la París burguesa, y las pinturas canónicas que analiza son *Olympia* (1863, París, Musée d'Orsay) (*) y *Un bar en el Folies-Bergère* (*A Bar at the Folies-Bergère*, 1881-1882, Londres, Courtauld Institute Galleries) (*).

5 Se puede reconstruir el itinerario ficticio de la siguiente manera: un paseo por el *Boulevard des Capucines* (C. Monet, 1873, Kansas City, Nelson Atkins Museum of Art) (*), a través del *Pont de l'Europe* (G. Caillebotte, 1876, Ginebra, Petit Palais), hasta la *Gare St. Lazare* (Monet, 1877, París, Musée d'Orsay) (*), para tomar el tren suburbano y hacer el viaje de doce minutos que lleva hasta el camino por *La Seine à Argenteuil* (Monet, 1875, colección privada) o pasear y nadar en el balneario del Sena, *La Grenouillère* (A. Renoir, 1869, Estocolmo, Nationalmuseum) (*), o bien bailar como en *Dance à Bougival* (A. Renoir, 1883, Boston, Museum of Fine Arts) (*). Tuve el privilegio de leer los primeros borradores del libro de Tim Clark *The Painting of Modern Life*; fue allí donde por primera vez se trazó con lucidez ese mapa del territorio impresionista como un campo de ocio y placer en el eje metropolitano/suburbano. Otro estudio que llevó a cabo ese análisis es el de Theodore Reff, *Manet and Modern Paris*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

El de Clark es un argumento poderoso, aunque fallido en muchos niveles, y deseo prestar atención a las peculiares clausuras sobre el tema de la sexualidad presentes en el libro. Para Clark, el hecho fundacional es la clase. La desnudez de Olympia inscribe su clase y de ese modo desacredita el mito de que el sexo no tiene clase, que encuentra su epítome en la imagen de la cortesana.[6] La camarera del bar en el Folies-Bergère, con esa displicencia tan a la moda, evade la fijación en una identidad burguesa o proletaria, pero aun así participa del juego en torno a la clase, que constituye el mito y el atractivo de lo popular.[7]

Aunque Clark se acerca al feminismo cuando reconoce que esas pinturas presuponen un espectador/consumidor masculino, la manera en que efectúa ese reconocimiento reasegura la normalidad de esa posición y la deja por fuera de la investigación histórica o del análisis teórico.[8] Para reconocer que la existen-

6 Clark, *op. cit.*, p. 146.
7 *Ibidem*, p. 253.
8 Esa tendencia es más marcada en borradores previos del material que aparece en *The Painting of Modern Life*, por ejemplo: «Preliminaries to a possible treatment of *Olympia* in 1865», *Screen*, vol. 21, nº 1, 1980, en especial pp. 33-37, y «Manet's *Bar at the Folies-Bergère*», en Jean Beauroy *et al.* (ed.), *The Wolf and the Lamb: Popular Culture in France*, Saratoga, Anma Libri, 1977. Véase también Clark, *op. cit.*, pp. 250-252, y compárese la lectura radical de los cuadros de Manet que surge de reconocer que presuponen un espectador específicamente masculino en Eunice Lipton, «Manet: a radicalised female imagery», *Art Forum*, vol. 13, nº 7, marzo de 1975, y también Beatrice Farwell, *Manet and the Nude: A Study of the Iconography of the Second Empire*, tesis doctoral defendida en 1973, Universidad de California (Los Angeles), publicada en Nueva York, Garland Press, 1981.

cia de esas pinturas conlleva condiciones de género específicas basta con imaginar a una espectadora o productora mujer para esas obras. ¿Cómo puede relacionarse una mujer con las posiciones de observación que propone cualquiera de esos cuadros? ¿Puede ofrecérsele a una mujer, para luego negársela, la posesión imaginaria de Olympia o de la camarera? ¿Le habrían resultado familiares esos espacios a una mujer de la clase de Manet, así como los intercambios que tenían lugar allí, al punto de poder evocarlos de tal modo que la operación modernista de negación y ruptura propuesta por la pintura pudiera tener efecto? ¿Podría haber ido Berthe Morisot a un lugar así para pintar ese tema? ¿Lo habría percibido como un sitio de modernidad al experimentarlo? ¿Podría, como mujer, experimentar la modernidad del modo como Clark la define?[9]

9 Si bien se acepta que pinturas como *Olympia* y *Un bar en el Folies-Bergère* provienen de una tradición que invoca a un espectador masculino, es necesario reconocer la manera en que una espectadora se ve de hecho implicada en esos cuadros. Sin duda, parte del impacto, de la transgresión que significó *Olympia* para sus primeros espectadores en el Salón de París, fue la presencia de esa mirada descarada y fría de la mujer blanca echada sobre la cama y atendida por una criada negra en un espacio en el que se esperaba que las mujeres, o para hablar con precisión histórica, las damas burguesas, estuvieran presentes. Esa mirada, que pasaba abiertamente entre quien vende el cuerpo de una mujer y un cliente/espectador, daba cuenta de los intercambios comerciales y sexuales específicos de una parte del ámbito público que debía ser invisible a las damas. Es más, que eso estuviera ausente de su conciencia era algo que estructuraba su identidad como damas. En algunos de sus textos T. J. Clark analiza correctamente los significados del signo mujer en el siglo XIX como oscilante entre dos polos: el de *fille publique* (mujer de la calle) y el de *femme honnête* (la mujer respetable, casada). No obstante, parecería que la exhibición de *Olympia* hubiera confundido esa distancia ideológica y social entre dos polos imaginarios y forzado la confrontación de uno con el otro en esa parte del ámbito público al que las mujeres sí iban, aún dentro de las fronteras de la feminidad. La presencia

Pues es sorprendente que muchas de las obras canónicas consideradas como los monumentos fundacionales del arte moderno traten justamente de ese tema, la sexualidad, y ese ejercicio de la misma, el intercambio comercial. Pienso en las innumerables escenas de burdeles pintadas antes de *Las señoritas de Aviñón* (*Demoiselles d'Avignon*) de Picasso, o esa otra forma, el diván del artista. Los encuentros retratados e imaginados son aquellos en los que los hombres tienen la libertad de gozar de sus placeres en muchos espacios urbanos en los que trabajan mujeres pertenecientes a una clase sometida a la de ellos, a menudo vendiendo sus cuerpos a los clientes, o a los artistas. Sin duda, esos intercambios se estructuran según relaciones de clase, pero estas están capturadas en todo sentido dentro del género y sus relaciones de poder. Clase y género no pueden ser separados ni ordenados según una jerarquía. Son simultaneidades históricas que se modulan mutuamente.

Por lo tanto, debemos averiguar por qué el territorio del modernismo es con tanta frecuencia una manera de ocuparse de la sexualidad masculina y su signo, los cuerpos de las mujeres. ¿Por qué el desnudo, el burdel, el bar? ¿Qué relación existe entre sexualidad, modernidad y modernismo? Si es normal ver pinturas de cuerpos femeninos como el territorio en el que los artistas

de esta pintura en el Salón –no porque se tratara de un desnudo sino porque desplazaba el disfraz mitológico o anecdótico a través del cual se presentaba la prostitución de manera mítica por medio de la cortesana– transgrede la línea de mi tabla derivada del texto de Baudelaire (véase el apartado «El pintor de la vida moderna»). No solo introduce la modernidad como una manera de pintar un apremiante tema contemporáneo, sino los espacios de la modernidad dentro de uno de los territorios sociales de la burguesía, el Salón, en el que ver una imagen como esa era impactante debido a la presencia de esposas, hermanas e hijas. Entender el impacto depende de nuestra reincorporación de la espectadora mujer en su lugar histórico y social.

varones reclaman su modernidad y compiten entre sí por el liderazgo de la vanguardia, ¿podemos esperar redescubrir pinturas hechas por mujeres en las que luchen con su sexualidad a través de la representación de hombres desnudos? Claro que no, tan solo plantearlo parece ridículo. Pero ¿por qué? Porque existe una asimetría histórica, una diferencia social, económica, subjetiva entre ser mujer y ser hombre en la París de finales del siglo XIX. Esta diferencia, producto de la estructuración social de la diferencia sexual y no de una distinción biológica imaginaria, determinaba qué y cómo pintaban los hombres y las mujeres.

Hace tiempo que me intereso por la obra de Berthe Morisot (1841-1895) y de Mary Cassatt (1844-1926), dos de las cuatro mujeres involucradas activamente en la sociedad impresionista y sus exhibiciones en París durante las décadas de 1870 y 1880, quienes eran vistas por sus contemporáneos como miembros importantes del grupo artístico que actualmente denominamos «los impresionistas».[10] ¿Pero cómo haremos para estudiar la obra de artistas mujeres de forma tal que podamos descubrir y dar cuenta de la especificidad de lo que produjeron como individuos y al mismo tiempo reconocer que, como mujeres, trabajaron desde posiciones y experiencias distintas a las de sus colegas varones?

El análisis de las actividades de mujeres que fueron artistas no puede reducirse a su incorporación localizada dentro de los esquemas existentes, ni siquiera dentro de aquellos que sostienen que consideran la producción de arte como un hecho social y reconocen la centralidad de la sexualidad. No podemos ignorar el hecho de que los terrenos de la práctica artística y de la

10 Tamar Garb, *Women Impressionists*, Oxford, Phaidon Press, 1986. Las otras dos artistas involucradas fueron Marie Bracquemond y Eva Gonzalès.

historia del arte están estructurados por, y al mismo tiempo estructuran, relaciones de poder generizadas.

Como sostuvimos con Rozsika Parker en *Old Mistresses: Women Art and Ideology* (1981), la historia feminista del arte tiene un proyecto doble. La recuperación histórica de información sobre las productoras de arte coexiste con la deconstrucción concomitante de los discursos y prácticas de la historia del arte en sí misma, y solo es críticamente posible a través de esa deconstrucción.

La recuperación histórica de mujeres que fueron artistas es una necesidad primordial debido a la constante obliteración de su actividad en lo que se hace llamar historia del arte. Debemos refutar las mentiras sobre la inexistencia de artistas mujeres o, en el caso de las que han sido admitidas, la idea de que eran de segundo orden, y que su indiferencia se debe a la sumisión generalizada a una indeleble feminidad, siempre planteada como una incapacidad incuestionable para crear arte. Sin embargo, la sola recuperación histórica no es suficiente. ¿Qué sentido podríamos otorgarle a la información si carecemos de un marco teórico desde el cual discernir la particularidad de la obra de las mujeres? En sí mismo este es un tema complicado. Para evitar caer en el estereotipo femenino que homogeneiza la obra de las mujeres como determinada por el género natural, debemos poner el acento en la heterogeneidad del arte hecho por mujeres, la especificidad de productoras y productos individuales. Aun así, debemos reconocer lo que las mujeres comparten como consecuencia de su formación, no de su naturaleza; es decir, los sistemas sociales históricamente variables que producen diferenciación sexual.

Este punto nos lleva a uno de los aspectos más importantes del proyecto feminista, la teorización y el análisis histórico de la diferencia sexual. La diferencia no es esencial sino entendida como una estructura social que posiciona a los sujetos masculinos y femeninos de manera asimétrica en relación con el lenguaje, el

poder económico y social, y la significación. El análisis feminista socava una de las parcialidades del poder patriarcal al refutar los mitos de un significado universal o general. La sexualidad, el modernismo o la modernidad no pueden funcionar como categorías dadas a las cuales agregaremos a las mujeres. Eso sería identificar un punto de vista parcial y masculino como la norma, y confirmaría a las mujeres como otros secundarios. La sexualidad, el modernismo o la modernidad están organizados por la diferencia sexual, y son formas de organizarla. Percibir la especificidad de las mujeres es analizar históricamente una configuración particular de la diferencia.

Este es mi proyecto en este capítulo. ¿Cómo estructuraron los órdenes socialmente constrictivos de la diferencia sexual las vidas de Mary Cassatt y Berthe Morisot? ¿Cómo estructuró esa experiencia lo que ellas produjeron? La matriz que consideraré a continuación es la del espacio.

El espacio puede ser comprendido en varias dimensiones. La primera nos refiere a la idea de los espacios como locaciones. ¿Qué espacios están presentes en las pinturas de Berthe Morisot y Mary Cassatt? ¿Y cuáles no? Una lista rápida incluye:[11]

comedores	balcones/galerías
salas de estar	jardines privados
dormitorios	

11 En obras de Berthe Morisot como *En el comedor* (*In the dining room*, 1886) (*), *La madre y la hermana de la artista* (*The mother and sister of the artist*, 1869-1870) (*), *Un día de verano* (*Summer's day*, 1880) (*), o las de Mary Cassatt *El té* (*The tea*, 1880) (*), *Joven en la ventana* (*Young girl at window*, 1883) (*), *Lydia sentada frente a un bastidor* (*Lydia at a tapestry frame*, c. 1881) (*), *Lydia tejiendo al crochet en el jardín de Marly* (*Lydia crocheting in the garden at Marly*, 1880) (*), *El baño* (*The child's bath*, 1892) (*).

La mayoría de esos espacios deben ser reconocidos como ejemplos de áreas privadas o espacio doméstico. Pero también hay pinturas localizadas en el ámbito público, escenas de paseos a pie, en coche por el parque, o en bote, escenas en el teatro. Son los espacios de recreación burguesa; de la exhibición y de esos rituales sociales que constituían a la sociedad de buenos modales, o la Sociedad, *le Monde*. En el caso de la obra de Cassatt, se incluyen los espacios de trabajo, en especial los que involucran el cuidado de los hijos. En varios ejemplos, se hacen visibles diversos aspectos del trabajo de mujeres de clase trabajadora dentro del hogar burgués.

He planteado en otra oportunidad que el interés de algunas mujeres en participar en el grupo impresionista pudo haberse debido precisamente a que los temas que retrataban la vida social doméstica, hasta entonces relegados como pintura de género, eran legitimados como tópicos centrales de sus prácticas pictóricas.[12] Si examinamos con más detenimiento, es mucho más significativo lo poco que reaparece la iconografía típica del impresionismo en las obras de las artistas mujeres. No representan el territorio del cual se ocupaban y hacían uso con tanta libertad sus colegas hombres, por ejemplo los bares, cafés, el detrás de escena de los escenarios, e incluso esos lugares que Clark ve como parte del mito de lo popular (el bar en el Folies-Bergère o incluso el Moulin de la Galette). Todo un espectro de lugares y temas se hallaban cerrados a las mujeres, y abiertos en cambio a sus colegas varones, quienes podían moverse con libertad entre hombres y mujeres en el socialmente fluido mundo público de las calles, del entretenimiento popular y del intercambio sexual comercial o casual.

12 Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 38.

La segunda dimensión con la que se puede abarcar el tema del espacio es el orden espacial dentro de las pinturas. El juego con las estructuras espaciales fue una de las características de las pinturas modernistas tempranas hechas en París, ya en el calculado e ingenioso juego de Manet con la planitud o en el uso de Degas de ángulos agudos de visión, puntos de vista variados y mecanismos enigmáticos de encuadre. Dado el contacto personal que Morisot y Cassatt tenían con ambos artistas, sin duda formaron parte de las conversaciones en las cuales surgieron esas estrategias y fueron susceptibles en igual medida a las fuerzas sociales menos conscientes que perfectamente pueden haber condicionado la predisposición a explorar las ambigüedades y metáforas espaciales.[13] Aun así, aunque existen ejemplos en los que usaron tácticas similares, quisiera sugerir que los recursos espaciales en la obra de Morisot y Cassatt funcionan para crear un efecto completamente diferente.

Una característica destacable de la distribución espacial en los cuadros de Morisot es la yuxtaposición en un único lienzo de dos sistemas espaciales, o al menos de dos compartimentos espaciales a menudo delimitados de manera obvia por algún elemento, como una balaustrada, un balcón, una galería o el borde de un canal, cuya presencia es disimulada mediante un quiebre visual. En *El puerto de Lorient* (*The harbour at Lorient*, 1869, Washington D. C., National Gallery of Art) (*), Morisot

13 Me refiero, por ejemplo, a la obra de Édouard Manet *Argenteuil, Les canotiers* (1874, Tournai, Musée des Beaux Arts) y a la de Edgar Degas, *Mary Cassatt en el Louvre* (*Mary Cassatt in the painting gallery of the Louvre*, 1879-1880, grabado, 3/20, Chicago, Art Institute of Chicago). Agradezco a Nancy Underhill de la Universidad de Queensland por haberme planteado ese tema. Véase también Clark, *op. cit.*, pp. 165, 239 y ss. para un análisis de esa planitud y sus significados sociales.

nos muestra a la izquierda una vista del paisaje de un estuario representado según la perspectiva tradicional, mientras que, en una esquina, delimitada por el terraplén, la figura principal está sentada en un ángulo oblicuo al paisaje y al espectador. Se observa una composición similar en *En la terraza* (*On the terrace*, 1874, Tokio, Tokyo Fuji Art Museum) (*), donde una vez más la figura principal está literalmente apretujada en un costado y comprimida dentro de una caja espacial delimitada por una banda hecha de pinceladas cargadas de pintura oscura que forman la pared del balcón, detrás del cual se abre el mundo exterior de la playa. En *En el balcón* (*On the balcony*, 1872, Chicago, Art Institute of Chicago) (*), la mirada del espectador sobre París se ve obstruida por las dos figuras que, sin embargo, están separadas de esa París que miran desde la balaustrada en Trocadéro, muy cerca del hogar de Morisot.[14] Podemos subrayar este punto si comparamos esas obras con la pintura de Monet *El jardín de la princesa* (*The garden of the princess*, 1867, Canberra, National Gallery of Australia) (*), en la que el espectador no puede imaginar fácilmente el punto desde el cual fue hecho el cuadro, a saber, una ventana alta de uno de los nuevos edificios de departamentos, y en cambio disfruta de la fantasía

14 Véase también Berthe Morisot, *Vista de París desde el Trocadéro* (*View of Paris from the Trocadéro*, 1872, Santa Bárbara, Santa Barbara Museum of Art) (*), en el que dos mujeres y una niña están frente a una vista panorámica de París pero precisamente se las separa del paisaje urbano al colocarlas en otro compartimento espacial. Reff (*op. cit.*, p. 38) lee esa división de manera muy (in)diferente: considera que las figuras son meramente incidentales, acatando así, de manera inconsciente, la segregación social sobre la cual habla la estructura del cuadro. Es interesante mencionar, además, que las dos escenas están pintadas bastante cerca de la casa de Morisot en la Rue Franklin.

de flotar sobre la escena. Lo que demarcan las balaustradas de Morisot no es el límite entre lo público y lo privado, sino entre los espacios de masculinidad y de feminidad, inscriptos tanto en el nivel de qué espacios están abiertos a hombres y mujeres, así como en el de las relaciones que hombres y mujeres tienen con ese espacio y sus ocupantes.

Es más, en las pinturas de Morisot, pareciera que el lugar desde el cual la pintora trabaja fuera parte de la escena, creando así una idea de compresión o de inmediatez con los espacios que están en primer plano. Esto localiza al espectador en ese mismo lugar, estableciendo una relación imaginada entre quien mira y la mujer que define el primer plano, forzándonos a experimentar una dislocación entre el espacio de la mujer y el del mundo más allá de sus fronteras.

La proximidad y la compresión son también características de las obras de Cassatt. El espacio dividido en dos es menos frecuente, pero ocurre en *Joven en la ventana* (*Young girl at window*, 1883, Washington D. C., Corcoran Gallery of Art) (*). Es más usual un espacio pictórico de poca profundidad dominado por la figura representada, como en *Retrato de la señora J.* (*Portrait of Madame J.*, 1879/80, Annapolis, Peabody Art Collection) (*). El espectador se ve forzado a entrar en confrontación o en conversación con la figura pintada, al mismo tiempo que se le niega el dominio y la familiaridad por la manera en que el personaje del cuadro aparta la cabeza y concentra su atención en alguna otra actividad. ¿Cuáles son las condiciones para que se dé esa extraña pero intencionada relación entre la figura y el mundo? ¿Por qué esa falta de distancia convencional y la ruptura radical de lo que consideramos las relaciones normales entre espectador y texto? ¿Qué disturba la «lógica de la mirada»?

En un trabajo anterior sobre Mary Cassatt intenté establecer una correspondencia entre el espacio social de lo representado y

el espacio pictórico de la representación.[15] Al considerar la pintura *Lydia sentada frente a un bastidor* (*Lydia at a tapestry frame*, 1881, Flint, Flint Institute of Arts) (*), noté que la falta de profundidad del espacio representado genera la impresión de que el cuadro no puede contener el bastidor en el que trabaja la hermana de la artista. Intenté explicar que la protrusión amenazante del bastidor más allá del espacio del cuadro hacia el del espectador puede interpretarse como un comentario sobre el confinamiento de las mujeres, y la pintura leerse, así, como una declaración de resistencia a ese confinamiento. En *Lydia tejiendo al crochet en el jardín de Marly* (*Lydia crocheting in the garden at Marly*, 1880, Nueva York, Metropolitan Museum of Art) (*), la mujer no está situada en el interior sino en un jardín. Sin embargo, ese espacio exterior parece colapsar hacia el plano del cuadro creando, una vez más, una sensación de compresión. Hay un claro rechazo de la espaciosa vista que se observa más allá de la figura, y que se abre para incluir el paisaje y el cielo más allá, como por ejemplo en *Jardín en Petit Gennevilliers con dalias*, de Gustave Caillebotte (*Garden at Petit Gennevilliers with dahlias*, 1893, colección privada).

Sostuve que, aunque representa un escenario exterior, el cuadro crea la intimidad de un espacio interior y muestra el jardín, un tópico predilecto de los impresionistas, no como un pedazo de propiedad privada, sino como un lugar de reclusión y encierro. Me interesaba encontrar algún tipo de homología entre la compresión del espacio pictórico y el confinamiento social de las mujeres dentro de los límites prescritos por los códigos burgueses de la feminidad. Leí la colocación de las figuras en espacios comprimidos y de poca profundidad como una referencia a la claustro-

15 Griselda Pollock, *Mary Cassatt*, Londres, Jupiter Books, 1980. Cf. Gustave Caillebotte, *Portraits* (1877, Nueva York, colección privada).

fobia y la restricción social. Pero un argumento de ese cariz no es más que una forma modificada de la teoría del reflejo que no explica nada (aunque sí posee la gracia salvadora de reconocer el rol de los significantes en la producción activa de sentido).

En el caso de Mary Cassatt, deseo dirigir la atención hacia la desarticulación de las convenciones de la perspectiva geométrica, que por lo general gobernaron la representación del espacio en la pintura europea desde el siglo XV. A partir de su desarrollo, ese sistema de proyección calculado matemáticamente ayudó a los artistas a la hora de representar el mundo tridimensional en una superficie bidimensional al permitir la organización de los objetos en relación los unos con los otros, con el objetivo de producir una posición imaginaria y singular desde la cual la escena es inteligible. Es un sistema que establece al espectador como ausente y a la vez independiente de la escena, al tiempo que su ojo/yo[16] la dominan.

Es posible representar el espacio mediante otras convenciones. La fenomenología ha resultado útil para analizar las aparentes desviaciones espaciales en la obra de Van Gogh y Cézanne.[17] En lugar de considerar que el espacio pictórico funciona como una caja conceptual en la cual se colocan los objetos en una relación racional y abstracta, el espacio es representado según la manera en que se lo experimenta mediante una combinación de tacto, textura y vista. De esta forma, los objetos son clasificados según las jerarquías de valor subjetivas del productor. El espacio fenomenológico no es organizado únicamente para la vista, sino

16 En inglés «ojo» (*eye*) y «yo» (*I*) son homófonos [N. de la T.].

17 Véase, por ejemplo, Maurice Merleau-Ponty, «Cézanne's doubt», *Sense and Non-sense*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1961. (Existe traducción al español: «La duda de Cézanne», *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Península, 1977).

que, mediante pistas visuales, da cuenta de otras sensaciones y relaciones de cuerpos y objetos en el mundo vivido. Como se trata de un espacio experiencial, es pasible de recibir inflexiones ideológicas, históricas y también puramente contingentes, subjetivas.

Estas inflexiones no son necesariamente inconscientes. Por ejemplo, en *Niña en el sillón azul* (*Little girl in a blue armchair*, 1878, Washington D. C., National Gallery of Art) (*), de Cassatt, el punto de vista desde el cual se ha pintado el cuarto es bajo, por lo que las sillas se alzan largas, como imaginadas desde la perspectiva de una persona pequeña colocada entre enormes obstáculos tapizados. El fondo se aleja marcadamente, indicando un sentido de distancia diferente al que tendría un adulto de mayor estatura, es decir una vista global de los objetos y de la pared del fondo, de fácil acceso. La pintura, por lo tanto, no solo muestra a una niña pequeña en un cuarto, sino que evoca la perspectiva desde la que una niña siente el espacio del cuarto.

Es desde esa concepción de las posibilidades que ofrece la estructura espacial que puedo, entonces, discernir una salida a mi problema anterior, es decir, tratar de relacionar espacio y procesos sociales. Pues existe un tercer enfoque: considerar no solo los espacios representados, o los espacios *de* la representación, sino los espacios sociales desde los cuales se crea la representación y sus posicionamientos recíprocos. La productora es ella misma moldeada dentro de una estructura social orquestada desde una perspectiva espacial que es vivida tanto a nivel psíquico como social. El espacio de la mirada en el punto de producción determinará en cierta medida la posición desde la cual mira el espectador en el punto de consumo. Ese punto de vista no es abstracto ni exclusivamente personal, sino que se construye ideológica e históricamente. Es la labor del historiador del arte recrearlo, ya que no hay garantías de que se lo reconozca por fuera de su momento histórico.

Los espacios de la feminidad operaban no solo en el nivel de lo representado, la sala o el cuarto de costura. Los espacios de la feminidad son aquellos en los que la feminidad se vive posicionalmente en el discurso y en las prácticas sociales. Son el producto de un sentido vivido de localización, movilidad y visibilidad social, dentro de las relaciones sociales de ver y ser vista. Moldeados dentro de las políticas sexuales del acto de mirar, demarcan una organización social particular de la mirada que en sí misma trabaja para asegurar un orden social particular de diferencia sexual. La feminidad es tanto la condición como el efecto.

¿Cómo se relaciona todo esto con la modernidad y el modernismo? Como Janet Wolff ha señalado convincentemente, la literatura de la modernidad describe la experiencia de los hombres.[18] Es, en esencia, una literatura sobre las transformaciones en el mundo público y sobre la conciencia asociada a esas transformaciones. Hay un acuerdo generalizado en que la modernidad, en cuanto fenómeno decimonónico, es un producto de la ciudad. Es una respuesta, en forma mítica o ideológica, a las nuevas complejidades de una existencia social vivida entre extraños en un clima de estimulación psíquica y nerviosa intensificada, en un mundo regido por el dinero y por el intercambio de mercancías, presionada por la competencia y constituyente de una individualidad extremada, defendida públicamente con una máscara de displicente indiferencia, aunque «expresada» con intensidad en un contexto privado, familiar.[19] La modernidad representa una miríada de respuestas al aumento masivo de la población, que dio origen a la literatura sobre multitudes y masas; al aceleramiento del ritmo de vida, que modificó la percepción y regulación del tiempo y fomentó ese fenómeno tan propiamente moderno, la moda; a la transformación del carácter de los pueblos y ciudades, que pasaron de ser centros de una actividad bastante visible –manufactura, comercio, intercambio– a ser zonificados y estratificados, de modo tal que la producción perdió visibilidad, mientras que los centros de las grandes ciudades como París y Londres se volvían sitios clave de consumo y exposición, creando lo que Sennett denominó la ciudad espectacular.[20]

Los fenómenos antes mencionados afectaron tanto a hombres como mujeres, pero de maneras diferentes. Lo que he descripto ocurre dentro de las formas modernas del espacio público que se transforma y termina por definirlas, como sostiene Sennett en su libro –titulado significativamente *El declive del hombre público* (*The Fall of Public Man*)–, donde recorre su formación en el siglo XVIII hasta su conversión en algo más mistificado y amenazante, pero también más excitante y sexualizado. Una de las figuras clave que encarna las nuevas formas de experiencia pública de la modernidad es el *flâneur* o caminante sin rumbo, el hombre en la multitud que, tomando las palabras de Walter Benjamin, «botaniza el asfalto».[21] El *flâneur* simboliza el privilegio o la libertad de moverse

18 Janet Wolff, «The invisible flâneuse: women and the literature of modernity», *Theory, Culture and Society*, vol. 2, nº 3, 1985, pp. 37-48.

19 Véase Georg Simmel, «The metropolis and the mental life» [1903], en Richard Sennett (ed.), *Classic Essays in the Culture of the City*, Nueva York, Appleton-Century-Crofts, 1969. (Existe traducción al español: «La metrópolis y la vida mental», en *Sobre la individualidad y las formas sociales. Escritos escogidos*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2002).

20 Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, p. 126. (Existe traducción al español: *El declive del hombre público*, Barcelona, Anagrama, 2011).

21 Walter Benjamin, «The flâneur», *Charles Baudelaire: Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Londres, New Left Books, 1973, capítulo 2, p. 36. (Existe traducción al español: «El flâneur», en *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid, Taurus, 1972).

en las áreas públicas de la ciudad observando pero nunca interactuando, consumiendo las vistas mediante una mirada controladora pero rara vez consciente, que se dirige tanto a otras personas como a las mercancías que están a la venta. El *flâneur* encarna la mirada de la modernidad que es tanto codiciosa como erótica.

Pero el *flâneur* es un tipo exclusivamente masculino que funciona dentro de la matriz ideológica burguesa, en la que los espacios sociales de la ciudad fueron reconstruidos por la superposición de la doctrina de las esferas separadas a la división entre lo público y lo privado, lo que en consecuencia derivó en una división de género. Al disputar el dominio de las formaciones sociales aristocráticas a las que buscaban desplazar, las burguesías emergentes del tardío siglo XVIII rechazaron un sistema social basado en órdenes fijos de rango, patrimonio y nacimiento, y se definieron a sí mismas en términos universalistas y democráticos. La figura ideológica preeminente es el HOMBRE, que inmediatamente revela la parcialidad de su democracia y universalismo. El grito unificador de «libertad, igualdad y fraternidad» (nuevamente nótese la parcialidad de género) imagina una sociedad compuesta por individuos de sexo masculino, libres y dueños de sí, que interactúan con otros iguales y semejantes. Sin embargo, las condiciones económicas y sociales de existencia de la burguesía como clase se fundan de manera estructural sobre la desigualdad y la diferencia en términos de categorías socioeconómicas y de género. Las formaciones ideológicas de la burguesía negociaron esas contradicciones con diversas tácticas. Una fue apelar al orden imaginario de la naturaleza que designa como incuestionables las jerarquías que consideran a las mujeres, los niños, los obreros y los sirvientes (al igual que otras razas) naturalmente diferentes, y por lo tanto subordinados, al hombre blanco europeo. Otra formación suscribió la separación teológica de esferas mediante la fragmentación del problemático mundo social en áreas

separadas de actividad según el género. Esa división retomó y reformuló la compartimentación dieciochesca entre lo público y lo privado. La esfera pública, definida como el ámbito del trabajo productivo, de las decisiones políticas, del gobierno, la educación, la ley y el servicio público, se volvió cada vez más exclusiva de los hombres. La esfera privada era el ámbito del hogar, de las esposas, hijos y sirvientes.[22] Como explicaba Jules Simon, un republicano moderado, en 1892:

> ¿Cuál es la vocación de un hombre? Ser un buen ciudadano. ¿Y la de la mujer? Ser buena esposa y buena madre. A uno se lo llama al mundo exterior, la otra es *retenida* en el interior.[23]

La mujer era definida por ese ese otro espacio no social de sentimientos y deberes, del cual el dinero y el poder habían desaparecido.[24] Los hombres, sin embargo, se movían con liber-

22 «Lo nuevo del siglo XIX no fue el ideal de la mujer junto al hogar, *la femme au foyer*, en sí mismo, sino la escala sin precedentes con la que ese ideal fue propagado y difundido». John MacMillan, *From Housewife to Harlot. French Nineteenth-Century Women*, Brighton, Harvester Press, 1981, p. 9. Para un excelente estudio del caso inglés, véase Catherine Hall, «The early formation of Victorian domestic ideology», en Sarah Burman (ed.), *Fit Work for Women*, Londres, St. Martin's Press, 1979.

23 Jules Simon, *La Femme au vingtième siècle*, París, 1892, p. 67. El énfasis es mío.

24 Puede encontrarse una interpretación fascinante de ese proceso en la obra de Bonnie G. Smith, *Ladies of the Leisure Class: The Bourgeoises of Northern France in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1981. En ella, la autora documenta el giro de las mujeres casadas desde el rol activo en los negocios familiares y en la administración de las finanzas a comienzos del siglo XIX hacia la práctica absoluta de la domesticidad, que involucraba una disociación total de los negocios y

tad entre esferas, mientras se esperaba que las mujeres ocupasen únicamente el espacio doméstico. Los hombres volvían a casa para ser sí mismos, pero en los roles igualmente restrictivos de padres y esposos, para relacionarse afectivamente luego de un día difícil en el brutal mundo capitalista, competitivo y a diario hostil. Hacemos con esto un mapa mental más que una descripción de espacios sociales reales. Aun así, en su introducción a *Women and Space*, Shirley Ardener enfatiza que:

> las sociedades han generado sus propias reglas básicas, determinadas culturalmente, para trazar límites sobre el terreno; y han dividido lo social en esferas, niveles y territorios con vallas y plataformas invisibles que deben ser escaladas por medio de escaleras abstractas y cruzadas a través de puentes intangibles tan agitados y exultantes como si se tratara de una tabla sobre un torrente embravecido.[25]

Con todo, los mapas puramente ideológicos y la organización concreta de la esfera social se superponían. Como historiadoras sociales, Catherine Hall y Lee Davidoff han demostrado en su trabajo sobre la formación de la clase media británica en Birmingham que la ciudad fue literalmente reformada por esa división ideal. Las nuevas instituciones del gobierno público y los negocios se establecieron como terreno exclusivamente masculino y la creciente separación entre trabajo y hogar se hizo realidad por la construcción de suburbios como Edgbaston, donde se exilió a las esposas e hijas.[26]

el dinero, alcanzada ya para la década de 1870. Véanse especialmente los capítulos 2 y 3.

25 Shirley Ardener, *Women and Space*, Londres, Croom Helm, 1981, pp. 11-12.

26 Catherine Hall y Leonore Davidoff, «The architecture of public and private life: English middle-class society in a provincial town 1780-1850», en Derek Fraser y Anthony Sutcliffe (ed.), *The Pursuit of Urban History*, Londres, Edward Arnold, 1983, pp. 326-346.

En cuanto estructura tanto ideal como social, la definición de las esferas femeninas y masculinas sobre la división de lo público y lo privado cumplió una poderosa función operativa en la construcción de un modo de vida específicamente burgués. Ayudó a la producción de identidades sociales generizadas a través de las cuales los diversos componentes de la burguesía pudieron formar una unidad como clase diferente de la aristocracia y del proletariado. Sin embargo, es obvio que las mujeres burguesas salían al espacio público para pasear, ir de compras, de visita o solo para mostrarse. Y las mujeres de la clase trabajadora salían a trabajar, pero eso presentaba un problema en cuanto a su definición como mujeres. Jules Simon, por ejemplo, postulaba de manera categórica que una mujer que trabajaba dejaba de ser una mujer.[27] Por lo tanto, al ámbito público lo cruzaba todo otro mapa, estudiado con mucha menor frecuencia, que consolidaba las definiciones del ser femenino burgués –la feminidad en sí misma– en una relación de diferencia con respecto a las mujeres proletarias.

Para las burguesas, ir a la ciudad y mezclarse con multitudes de composición social mixta no solo era aterrador porque les resultara cada vez menos familiar, sino porque era moralmente peligroso. Se ha sostenido que mantener la respetabilidad, es-

27 Jules Simon, *op. cit.*, citado en MacMillan, *op. cit.*, p. 37. MacMillan también cita la obra del novelista Daniel Lesuer, «Le travail de la femme la déclasse», en *L'Evolution Féminine: ses résultats économiques*, 1900, p. 5. Mi comprensión de las complejas relaciones ideológicas entre trabajo público e insinuación de inmoralidad se vio ampliada enormemente por las contribuciones de Kate Stockwell a los seminarios sobre el tema en la Universidad de Leeds, 1984-1985.

trechamente identificada con la feminidad, significaba *no* exponerse en público. Ese espacio era oficialmente el ámbito de y para los hombres, el ingreso en él de una mujer implicaba riesgos inesperados. Por ejemplo, en *La Femme* (1858-1860) Jules Michelet exclamaba:

> ¡Cuántas molestias para la mujer soltera! Casi nunca puede salir de noche, se la tomaría por una prostituta. Hay miles de lugares en los que solo los hombres pueden ser vistos, y si la mujer necesita ir allí por algún asunto, los hombres se sorprenden y se ríen como tontos. Por ejemplo, si llegara a retrasarse y se encontrara con hambre en la otra punta de París, no se atrevería a entrar en un restaurante. Si lo hiciera, sería todo un acontecimiento, se volvería un espectáculo: todos los ojos se fijarían en ella, y escucharía conjeturas atrevidas y poco halagüeñas.[28]

El ámbito privado fue configurado para los hombres como un lugar de refugio del ajetreo incesante de los comercios, pero también era un lugar de restricciones. Las presiones ejercidas por una individualidad intensificada, que en público eran protegidas por la indolente máscara de la indiferencia, pero que existían también en los roles de amante esposo y padre responsable, a su vez inducidos socialmente, conducían al deseo de escapar de las

28 Jules Michelet, *La Femme*, en *Oeuvres complètes* (vol. XVIII, 1858-1860), París, Flammarion, 1985, p. 413. (Existe traducción al español: *La mujer*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1985). A modo de comentario, podemos mencionar que en un dibujo para una estampa sobre el tema de los viajes en ómnibus, Mary Cassatt inicialmente colocó a un hombre sentado en el banco junto a la mujer, el niño y la acompañante (c. 1891, Washington D. C., National Gallery of Art). En la estampa la figura masculina está ausente.

demandas impuestas por el sujeto masculino doméstico. El dominio público se transformó también en el ámbito de la libertad y la irresponsabilidad, cuando no de la inmoralidad. Por supuesto, esto significaba cosas distintas para los hombres y para las mujeres. Para ellas, los espacios públicos construidos de esa manera eran lugares donde se arriesgaban a perder la virtud, a ensuciarse; mostrarse en el espacio público y caer en desgracia eran ideas estrechamente conectadas. Para el hombre, salir al espacio público significaba perderse en la multitud, lejos de las demandas de respetabilidad, impuestas por los dos frentes. Los hombres se complotaban para proteger esa libertad. Así, que una mujer saliera a cenar a un restaurante, incluso si su esposo estaba presente, era algo escandaloso, mientras que a un hombre que cenara afuera con una amante, incluso a la vista de sus amigos, se le garantizaba una invisibilidad ficticia.[29]

La división entre lo público y lo privado funcionaba en varios niveles. Como un mapa metafórico de la ideología, estructuraba el significado mismo de los términos masculino y femenino dentro de sus límites míticos. En la práctica, a medida que la ideología de la domesticidad se volvió hegemónica, regulaba el comportamiento de las mujeres y de los hombres en los espacios públicos y privados. La presencia en cualquiera de esos dominios determinaba la identidad social que uno poseía y, por lo tanto, en términos objetivos, la separación de las esferas problematizaba la relación de las mujeres con las actividades y experiencias que típicamente aceptamos como definitorias de la modernidad.

En los diarios de la artista Marie Bashkirtseff, que vivió y trabajó en París durante la misma época que Morisot y Cassatt, el siguiente párrafo revela algunas de las restricciones:

29 Sennett, *The Fall of Public Man*, *op. cit.*, p. 23.

> Lo que ansío es la libertad de salir sola, de ir y venir, de sentarme en los bancos de las Tullerías y, en especial, del Luxemburgo, de detenerme y mirar las tiendas de arte, de entrar a las iglesias y a los museos, caminar por calles antiguas de noche; eso es lo que ansío, y esa es la libertad sin la cual una no puede convertirse en verdadera artista. ¿Acaso imaginan que me sirve de mucho lo que veo, acompañada por una chaperona, y cuando, para poder ir al Louvre, tengo que esperar mi carruaje, a mi dama de compañía, a mi familia?[30]

Sin embargo, esos territorios de la ciudad burguesa no solo estaban marcados por el género a partir de la polaridad hombre/mujer. Se transformaron en sitios de negociación de identidades de clase afectadas por el género y de posiciones de género sometidas a la clase. Los espacios de la modernidad son aquellos en los que la clase y el género interactúan de maneras críticas, ya que son espacios de intercambio sexual. Los espacios significativos de la modernidad no son simplemente aquellos que pertenecen al reino de la masculinidad, ni de la feminidad, que son en igual medida espacios de la modernidad ya que son el negativo de las calles y los bares. Son, como indican las obras canónicas, los espacios marginales o los intersticios donde los campos de lo masculino y lo femenino se intersecan y estructuran la sexualidad dentro de un orden de clase.

30 *The Journals of Marie Bashkirtseff*, edición de Mathilde Blind, con introducción de Rozsika Parker y Griselda Pollock, Londres, Virago Books, 1985 [1890]. Entrada del 2 de enero de 1879, p. 347.

El pintor de la vida moderna

Hay un texto que delinea mejor que ningún otro esa interacción entre clase y género. En 1863, Charles Baudelaire publicó en *Le Figaro* un ensayo titulado «El pintor de la vida moderna». En él, la figura del *flâneur* se modifica para convertirla en la del artista moderno y, a su vez, el texto traza un mapa de París señalando los sitios/vistas para el *flâneur*/artista. El ensayo trata en apariencia de un ilustrador menor, Constantin Guys, pero es solo un pretexto para que Baudelaire teja una imagen elaborada e imposible de su artista ideal, amante apasionado de las multitudes y, de incógnito, un hombre de mundo:

> La multitud es su elemento, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es volverse uno con la multitud. Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, es un inmenso placer establecer su hogar en el corazón de la multitud, en el flujo y reflujo del movimiento, entre lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa, y sentirse, sin embargo, en casa en todas partes; ver el mundo y ser el centro del mundo y sin embargo permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los placeres menores de esas naturalezas independientes, apasionadas, imparciales, que la lengua solo puede definir con torpeza. El observador es un *príncipe* que disfruta en todas partes de su incógnito. El amante de la vida hace de todo el mundo su familia.[31]

31 Charles Baudelaire, «The painter of modern life», en *The Painter of Modern Life and Other Essays* (Jonathan Mayne, ed.), Oxford, Phaidon Press, 1964, p. 9. (Existe traducción al español: *El pintor de la vida moderna*, Madrid, Cuadernos de Langre, 2008).

El texto está estructurado sobre una oposición entre el hogar, el dominio interior de la personalidad conocida y constreñida, y el exterior, el espacio de la libertad en el que se es libre para mirar sin ser visto o incluso reconocido en el acto de mirar. Es la libertad imaginada del *voyeur*. En la multitud el *flâneur*/artista establece su hogar. Así, el *flâneur*/artista se articula en el cruce de las formaciones ideológicas gemelas de la sociedad burguesa moderna: la separación de lo privado y lo público (que implica para los hombres una libertad doble en el espacio público), y la preeminencia de la mirada que observa desde cierta distancia, cuya posesión y poder nunca se cuestiona, ya que su base en la jerarquía de los sexos no se reconoce jamás. Pues, como Janet Wolff sostiene, no existe un equivalente femenino de la figura masculina por antonomasia, el *flâneur*; no existe ni podría existir una *flâneuse* (véase nota 18).

Las mujeres no gozaban de la libertad de estar de incógnito en la multitud. Nunca fueron posicionadas como ocupantes normales del ámbito público. No tenían el derecho de observar, mirar fijamente, escudriñar o contemplar.

Como Baudelaire mismo demuestra en su texto, las mujeres no miran. Se las posiciona como el objeto de la mirada del *flâneur*.

> La mujer, para el artista en general (...) es mucho más que solo la hembra del varón. Más bien es una divinidad, una estrella (...) una conglomeración brillante de todas las gracias de la naturaleza condensadas en un solo ser; un objeto de la admiración y de la curiosidad más profunda que el cuadro de la vida pueda ofrecer a quien lo contempla. Es un ídolo, estúpido quizás, pero deslumbrante y cautivador (...). Todo lo que adorna a la mujer, todo lo que sirve para demostrar su belleza, forma parte de ella misma (...).

> Sin duda, la mujer es a veces una luz, una mirada, una invitación a la felicidad, a veces solo una palabra.[32]

Ciertamente, la mujer es solo un signo, una ficción, una creación de significados y fantasías. La feminidad no es una condición natural de los individuos de sexo femenino. Es una construcción ideológica y variable de significados para el signo M*U*J*E*R, producida por y para otro grupo social que deriva su propia identidad y superioridad imaginada de la fabricación del espectro de ese Otro fantástico. *MUJER* es tanto un ídolo como nada más que una palabra. Así, cuando en el ensayo de Baudelaire llegamos al capítulo que se titula «Las mujeres y las prostitutas», en el que el autor traza un recorrido del *flâneur*/artista a través de París, y en el que las mujeres aparecen nada más que como objetos espontáneamente visibles, se vuelve necesario reconocer que el texto en sí mismo está construyendo una noción de MUJER a través de un mapa ficticio de espacios urbanos: los espacios de la modernidad.

El *flâneur*/artista comienza su viaje en el auditorio, donde las jóvenes de la sociedad más a la moda se sientan vestidas de blanco nieve en su palco en el teatro. Luego observa a las familias elegantes caminando placenteramente en los senderos de un jardín público, a las esposas que se apoyan con complacencia en los brazos de sus esposos mientras niñitas delgadísimas juegan a las visitas, imitando a sus mayores. Después se traslada al mundo más bajo del teatro, donde bailarinas frágiles y esbeltas aparecen iluminadas por los focos y admiradas por burgueses gordos. En la puerta de un café vemos a un *dandy* y ya en el interior a su amante, llamada en el texto un «paquete

32 *Ibidem*, p. 30.

gordo», a quien no le falta casi nada para ser una gran dama, excepto que ese casi nada es casi todo, porque lo que le falta es distinción (clase). Luego traspasamos las puertas de Valentino, el Prado o Casino, donde contra un fondo iluminado por una luz infernal encontramos la imagen proteica de la belleza licenciosa, la cortesana, «la perfecta imagen de lo salvaje que acecha en el corazón de la civilización». Por último, distingue a las mujeres según su grado de miseria: de los aires patricios de las prostitutas jóvenes y exitosas a las esclavas pobres de los sucios burdeles.

Intentar comparar los dibujos de Guys con ese espectáculo extraordinario decepcionará. No son ni remotamente tan vívidos, pues su proyecto es menos ideológico y mucho más mundano, a la manera de la ilustración de modas.

No obstante, sus dibujos revisten cierto interés al revelar cuán diferentemente se representa a las mujeres según la locación. Las mujeres respetables, acompañadas por una chaperona o por sus esposos, en el parque, parecen casi fusionadas con su vestimenta, y por lo tanto descorporalizadas. Su vestido define su posición social y su significado. En espacios destinados al consumo sexual, visual y conceptual, los cuerpos son evidenciados, exhibidos, abiertos, ofrecidos a la vista, y los ropajes funcionan para revelar una anatomía sexualizada (*).

El texto de Baudelaire ofrece una representación de París como ciudad de las mujeres. Construye un recorrido sexualizado que puede encontrar un correlato en la práctica impresionista. Clark ha trazado un mapa de la pintura impresionista que sigue las trayectorias del ocio desde el centro de la ciudad hasta los suburbios, mediante el tren suburbano. Quisiera proponer otra dimensión de ese mapa que une la práctica impresionista con los territorios eróticos de la modernidad. He diseñado una

tabla utilizando las categorías de Baudelaire e incluyendo obras de Manet, Degas y otros en el esquema (Tabla 1).[33]

Tanto las piezas de palco de Renoir (que, es cierto, no representan a mujeres de la alta sociedad) como *Música en las Tullerías* (*Music in the Tuileries Gardens*, 1862, Londres, National Gallery) (*) de Manet, o las escenas en parques de Monet y otros pintores, cubren con facilidad ese terreno en el que los hombres y mujeres de la burguesía pasaban su tiempo libre. Pero luego, cuando nos trasladamos al detrás de escena en el teatro, ingresamos a mundos diferentes, aún de hombres y mujeres, pero posicionados de manera distinta de acuerdo a su clase. Las imágenes de Degas de bailarinas ensayando y en el escenario son muy conocidas. Quizás resulten menos familiares sus escenas de bambalinas en la Opéra, en las que miembros del Jockey Club negocian su diversión nocturna con las pequeñas artistas, como *Bailarinas tras bambalinas* (*Dancers backstage*, c. 1872, Washington D. C., National Gallery of Art) (*). Tanto Degas como Manet representaron a las mujeres que frecuentaban los cafés, que como ha demostrado Theresa Ann Gronberg

33 Las pinturas que encajarían en este esquema comprenderían los siguientes ejemplos: A. Renoir, *El palco* (*La loge*, 1874, Londres, Courtauld Institute Galleries) (*); E. Manet, *Música en las Tullerías* (*Music in the Tuileries Gardens*, 1862, Londres, National Gallery) (*); E. Degas, *Bailarinas tras bambalinas* (*Dancers backstage*, c. 1872, Washington D. C., National Gallery of Art) (*); E. Degas, *La familia Cardinal* (*The Cardinal family*, c. 1880), una serie de monocopias planificadas como ilustraciones de las obras de Ludovic Halevy sobre la vida de las bailarinas detrás de escena y sus «admiradores» del Jockey Club; E. Degas, *Mujeres en la terraza de un café* (*Femmes à la terrasse d'un café le soir*, 1877, París, Musée d'Orsay) (*); E. Manet, *Café, Plaza del Théâtre Français* (*Café, Place du Théâtre Français*, 1881, Glasgow, City Art Museum); E. Manet, *Nana* (1877, Hamburgo, Kunsthalle); E. Manet, *Olympia* (1863, París, Musée du Louvre) (*).

DAMAS	Teatro (palco)	Debutantes; mujeres jóvenes de la sociedad a la moda	RENOIR	CASSATT
	Parque	Matronas; madres, hijas, familias elegantes	MANET	CASSATT MORISOT
MUJERES PERDIDAS	Teatro (tras bambalinas)	Bailarinas	DEGAS	
	Cafés	Amantes y mujeres mantenidas	MANET, RENOIR DEGAS	
	Folies	La cortesana: "imagen proteica de la belleza licenciosa"	MANET, DEGAS GUYS	
	Burdeles	"esclavas pobres de los sucios burdeles"	MANET GUYS	

Tabla 1

pertenecían a la clase trabajadora y a menudo eran tenidas por prostitutas clandestinas a la caza de clientes.[34]

Es posible encontrar ejemplos similares situados en el Folies y en los café-concerts, así como también en los *boudoirs* de las cortesanas. Si bien *Olympia* no puede ser situada en una locación reconocible, en las reseñas se ha hecho referencia al café Paul Niquet, lugar frecuentado por las mujeres que atendían a los porteros de Les Halles y, para quien hacía la reseña, signo de degradación y depravación total.[35]

34 Theresa Ann Gronberg, «Les femmes de brasserie», *Art History*, vol. 7, nº 3, 1984.

35 Véase Clark, *The Painting of Modern Life*, *op. cit.*, p. 296, nota 144. El crítico era Jean Ravenal, que escribía en *L'Époque*, 7 de junio de 1865.

Las mujeres y lo moderno público

Las artistas que pertenecían a este grupo cultural y eran mujeres, por necesidad ocupaban solo parcialmente ese mapa. Se las puede localizar, sin duda, pero en espacios por encima de una línea decisiva. *Lydia con un collar de perlas, sentada en un palco* (*Woman with a pearl necklace in a loge*, 1879, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art) (*) y *El palco* (*The loge*, 1881-1882, Washington D. C., National Gallery of Art) (*), de Mary Cassatt, nos sitúan en un teatro junto al público joven y a la moda, pero la diferencia entre esos cuadros y la obra de Renoir sobre el mismo tema no podría ser mayor, por ejemplo en *La primera salida* (*At the theatre (La première sortie)*, 1876, Londres, National Gallery) (*).

Las poses rígidas y formales de las jóvenes de la pintura de Cassatt fueron calculadas con precisión, como revelan los bocetos de la obra. Su postura erecta, una sosteniendo cuidadosamente un ramo envuelto, la otra refugiándose detrás de un gran abanico, crean un efecto elocuente de excitación suprimida y extrema reserva, de incomodidad en ese espacio público, donde están expuestas y arregladas, en exhibición. Como están ubicadas en ángulo oblicuo al marco, los bordes no las contienen ni las enmarcan para crear una imagen bonita, lo que sí sucede en *El palco* de Renoir (*La loge*, 1874, Londres, Courtauld Institute Galleries) (*), donde el espectáculo del escenario y el espectáculo que la mujer representa a la vista se funden para el espectador, que se presume masculino, aunque no esté dicho. En *La primera salida*, Renoir elige ubicar a la figura de perfil, lo que abre el auditorio a la mirada del espectador, invitándolo a imaginar que comparte la excitación de la figura principal, que no es consciente de estar ofreciendo un espectáculo tan encantador. La falta de conciencia de sí es, desde ya, mero artilugio para que el espectador pueda disfrutar de la vista de la joven.

La marca de la diferencia entre las pinturas de Renoir y Cassatt es el rechazo de esta última a la complicidad con el modo en que se retrata a las protagonistas femeninas. En una pintura posterior, *En la ópera* (*In the loge*, 1877-1878, Boston, Museum of Fine Arts) (*), se representa a una mujer vestida de día o de luto en un palco en el teatro. Su mirada está puesta más allá del espectador, en una dirección que corta el plano de la pintura, pero cuando seguimos su mirada se nos revela otra mirada fija en la mujer de primer plano. De esta manera, el cuadro yuxtapone dos miradas, dándole prioridad a la de la mujer que, de manera notable, es retratada mirando de manera activa. No devuelve la mirada al espectador, una convención que confirmaría el derecho del espectador a mirar y apreciar. En cambio, nos encontramos con que quien mira fuera del cuadro es evocado como si se tratara del reflejo en el espejo del hombre que mira dentro del cuadro.

En cierto sentido, el tema de la pintura es ese: la problemática de las mujeres en el espacio público que se vuelven vulnerables a una mirada comprometedora. El juego ingenioso de reflejar al espectador que está fuera del cuadro en el que está dentro no debe enmascarar el sentido crítico sobre el hecho de que los espacios sociales son vigilados por hombres que observan a las mujeres. Posicionar al espectador que está fuera de la pintura en relación con el que está dentro sirve para indicar que el espectador también participa del juego. Que la mujer sea retratada mirando de manera tan activa, señalado sobre todo por el hecho de que sus ojos están ocultos detrás de binoculares, evita que sea objetivizada y la muestra como sujeto de su propia mirada.

Cassatt y Morisot pintaron cuadros sobre mujeres en espacios públicos, pero todos ellos ocupan solo la parte superior de la tabla que armé a partir del texto de Baudelaire. El otro mundo de las mujeres era inaccesible para ellas, mientras que los hombres del grupo tenían libre acceso a él y entraban constantemente para representarlo como el territorio mismo de su compromiso con la modernidad. Existen pruebas de que las mujeres de la burguesía sí asistían a los café-concerts, pero en las fuentes esto se presenta como un hecho para lamentar y como un síntoma de la decadencia moderna.[36] Como señala Clark, las guías turísticas para extranjeros en París, como la de Murray, claramente deseaban prevenir tal sordidez comentando que la gente respetable no frecuentaba esos lugares. En sus diarios, Marie Bashkirtseff registra una visita junto a algunos amigos a un baile de máscaras, donde detrás de los disfraces, las hijas de la aristocracia podían experimentar una vida peligrosa, jugando con una libertad sexual que su género y clase les negaban. Pero dada la dudosa posición social de Bashkirtseff y su condena a la moralidad estándar así como a la regulación de la sexualidad femenina, su escapada es una mera confirmación de la norma.[37]

Ingresar en espacios como el baile de máscaras o el café-concert constituía una seria amenaza a la reputación de la mujer burguesa y por lo tanto a su feminidad. La resguardada respetabilidad de una dama podía verse manchada por el mero contacto visual, pues mirar estaba unido a conocer. Ese otro mundo de encuen-

36 Véase Clark, *op. cit.*, p. 209.

37 La escapada de 1878 fue eliminada de la versión purgada de los diarios que se publicó en 1890. Para un análisis del suceso, véase la publicación de los pasajes eliminados en Colette Cosnier, *Marie Bashkirtseff: un portrait sans retouches*, París, Pierre Horay, 1985, pp. 164-165. Véase también Linda Nochlin, «A thoroughly modern masked ball», *Art in America*, vol. 71, nº 10, noviembre de 1983. En la guía Baedecker se describen los bailes de máscaras pero se aconseja que «los visitantes acompañados de damas reserven un palco» (*Guide to Paris*, 1888, p. 34). Con respecto a las salas de baile (*salles de danse*) más mundanas, Baedecker comenta: «Casi no es necesario aclarar que las damas no pueden asistir a ellas».

tros entre hombres burgueses y mujeres de otra clase era un área prohibida para las damas de la burguesía. Era un sitio donde la sexualidad femenina, o mejor dicho, los cuerpos femeninos, se compraban y vendían, donde la mujer se convertía en una mercancía intercambiable y, al mismo tiempo, en vendedora de carne, al entrar en el dominio económico a través de sus transacciones directas con hombres. Allí, la división entre lo público y lo privado trazada como una separación de lo masculino y lo femenino era quebrada por el dinero, amo del dominio público y precisamente lo que era desterrado del hogar.

La feminidad en sus formas específicas de clase se mantiene por la polaridad virgen/prostituta, que es la representación mistificadora de los intercambios económicos dentro del sistema patriarcal de parentesco. En las ideologías burguesas de la feminidad, el dinero y las relaciones de propiedad que legal y económicamente constituyen el matrimonio burgués son ocultados por la mistificación de una compra de una vez y para siempre de los derechos a un cuerpo y a sus productos como efecto de un amor que debe ser sostenido por el deber y la devoción.

Por lo tanto, la feminidad no debería ser entendida como una condición de las mujeres sino como la forma ideológica de la regulación de la sexualidad femenina dentro de la domesticidad heterosexual familiar, organizada en última instancia por la ley. Los espacios de la feminidad –en el plano ideológico y pictórico– difícilmente articulan las sexualidades femeninas. Afirmar eso no es aceptar las nociones decimonónicas sobre la asexualidad de las mujeres, sino enfatizar la diferencia entre lo que de hecho se vivía o cómo se lo experimentaba, y lo que se denominaba o representaba oficialmente como sexualidad femenina.[38]

38 Carl N. Degler, «What ought to be and what was: women's sexuality in the nineteenth century», *American Historical Review*, vol. 79, nº 5, 1974, pp. 1467-1491.

En los espacios ideológicos y sociales de la feminidad, la sexualidad femenina no podía ser registrada de manera directa. Ese hecho tiene un efecto fundamental respecto del uso que podían hacer las artistas mujeres del posicionamiento que representaba la mirada del *flâneur*, y, por lo tanto, respecto de la modernidad. La mirada del *flâneur* articula y produce una sexualidad masculina que en la economía sexual moderna goza de la libertad de mirar, apreciar y poseer, en acto o en fantasía. Walter Benjamin otorga una atención especial a un poema de Baudelaire, «À une passante» («A una mujer que pasa»). El poema está escrito desde el punto de vista de un hombre que ve a una hermosa viuda en la multitud; se enamora mientras ella desaparece de la vista. El comentario de Benjamin es pertinente: «Podría decirse que el poema trata de la función de la multitud no en la existencia de un ciudadano sino en la de una persona erótica».[39]

Pues no es la simple equiparación del ámbito público con lo masculino lo que define al *flâneur*/artista, sino el acceso a un ámbito sexual marcado por intersticios, espacios de ambigüedad, definidos como tales no solo por las relativamente laxas o fantaseadas fronteras de clase que tanto le importan a Clark, sino por el intercambio sexual entre clases. Las mujeres podían entrar y representar locaciones escogidas en la esfera pública, las de entretenimiento y exhibición. Pero una línea demarcaba no el fin de la división público/privado sino la frontera de los espacios de la feminidad. Por debajo de esa línea está el ámbito de los cuerpos femeninos sexualizados y convertidos en mercancía. Allí la naturaleza termina; allí la clase, el capital y el poder

39 Benjamin, «The flâneur», *op. cit.*, p. 45.

masculino invaden todo y se entrelazan. Es una línea que marca la frontera de clase, pero que también revela dónde las nuevas formaciones de clase del mundo burgués reestructuraban las relaciones de género, no solo entre hombres y mujeres, sino entre mujeres de diferentes clases.[40]

Hombres y mujeres en la esfera privada

He vuelto a trazar el mapa de Baudelaire para incluir los espacios que estaban ausentes: la esfera doméstica, la sala, la galería

40 Tal vez haya exagerado al decir que la sexualidad de las mujeres burguesas no podía ser articulada dentro de esos espacios. A la luz de los estudios feministas más recientes sobre la psicología psicosexual de la maternidad, sería posible hacer una lectura mucho más compleja de las pinturas de madres e hijos hechas por mujeres y entenderlas como un sitio de articulación de las sexualidades femeninas. Más aún, en los cuadros de Morisot, por ejemplo de su hija adolescente, podemos discernir la inscripción de otro momento más de la sexualidad femenina por la referencia a la emergencia, desde un estado latente, de una sexualidad adulta, previa a su estricta regulación dentro de las formas domésticas maritales. En líneas generales, sería sensato rendirle tributo a los escritos de la historiadora Carroll Smith-Rosenberg sobre la importancia de las amistades femeninas. La autora hace hincapié en que, desde nuestro punto de vista post-freudiano, nos resulta muy difícil leer las intimidades de mujeres del siglo XIX, comprender las valencias de las muestras de afecto, con frecuencia muy físicas, entender las formas de sexualidad y amor según eran vividas, experimentadas y representadas. Se necesita mucha mayor investigación antes de poder hacer alguna afirmación sin el peligro de que las feministas terminen solo ensayando y confirmando el discurso oficial de los ideólogos masculinos sobre las sexualidades femeninas (C. Smith-Rosenberg, «Hearing women's words: a feminist reconstruction of history», en *Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1985).

o balcón, el jardín de la casa de verano y el dormitorio (Tabla 2). Este listado produce un equilibrio notoriamente diferente entre las artistas y los artistas de la primera tabla. Cassatt y Morisot ocupan mucho más esos nuevos espacios, mientras que sus colegas aparecen menos, aunque –lo que es importante– no están totalmente ausentes.

A modo de ejemplo, podríamos citar el retrato *La señora Charpentier y sus hijos*, de Renoir (*Madame Georges Charpentier and her children*, 1878, Nueva York, Metropolitan Museum of Art) (*), *Reunión de familia* de Bazille (*Réunion de famille*, 1867, París, Musée d'Orsay) (*) o el cuadro de Camille en distintas poses y vestidos pintado por Claude Monet en 1867, *Mujeres en el jardín* (*Femmes au jardin*, París, Musée d'Orsay) (*).

Esos cuadros comparten el territorio de lo femenino pero están pintados desde una perspectiva completamente diferente. Renoir entró en la sala de la señora Charpentier por un encargo; Bazille festejaba una ocasión particular, casi formal, y el cuadro de Monet fue pensado como un ejercicio de pintura al aire libre.[41]

41 La excepción a esos comentarios puede ser perfectamente la obra de Gustave Caillebotte, en especial sus dos cuadros exhibidos en la tercera Exposition de Peinture en abril de 1877: *Retratos en el campo* (*Portraits à la campagne*, Bayeux, Musée d'Art et d'Histoire Baron Gérard) y *Retratos (en el interior)* (*Portraits (In an interior)*, Nueva York, Alan Hartman Collection). El primero representa a un grupo de mujeres burguesas leyendo y cosiendo fuera de su casa de campo, y el último a mujeres en el interior de la residencia familiar de Rue de Miromesnil. Ambos tratan de los espacios y de las actividades de las «damas» de la burguesía. Lo que me llama la atención es que se los haya expuesto en secuencia con *Calle de París, día lluvioso* (Chicago, Art Institute of Chicago) y *Pont de l'Europe* (Ginebra, Petit Palais), que retratan escenas de exterior en la vida metropolitana, donde las clases se mezclan y la ambigüedad de identidades y posiciones sociales turba la ecuanimidad de quien mira, un

La mayoría de las obras de Morisot y Cassatt son sobre esos espacios domésticos, por ejemplo *La madre y la hermana de la artista* (1869/1870) (*) y *Joven en la ventana* (1883) (*). Esos cuadros están pintados con la seguridad del conocimiento de la rutina y de los rituales diarios que no solo constituían los espacios de la feminidad sino que colectivamente trazaban la construcción de la feminidad a través de las etapas de la vida de las mujeres. Como ya he postulado anteriormente, la obra completa de Cassatt puede ser entendida como una forma de delinear la feminidad tal como es inducida, adquirida y ritualizada desde la juventud, pasando por la maternidad, hasta la vejez.[42] Morisot utilizó la vida de su hija para producir obras notables por su preocupación por la subjetividad femenina, en especial en los puntos de quiebre de lo femenino. Por ejemplo, su cuadro *Psyché* (1876, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) (*) muestra a una adolescente frente a un espejo, que en Francia recibe el nombre de «psyché». Psique, figura clásica y mitológica, era una joven mortal de la cual se enamoró Cupido, hijo de Venus, y fue tema de varias pinturas durante el período neoclásico y el romanticismo, como *topos* del despertar de la sexualidad.[43]

La pintura de Morisot ofrece al espectador una vista hacia el dormitorio de una mujer de la burguesía, y como tal no carece de potencial voyeurista, pero al mismo tiempo, la mujer retratada no se ofrece a la vista, sino que más bien se la sorprende contemplándose en un espejo de manera tal que se separa a la

contraste absoluto con la inercia y los espacios protegidos que evocan los otros dos retratos en su representación de los mundos encerrados del salón y la terraza que integran la propiedad familiar.

42 Pollock, *Mary Cassatt*, *op. cit.*

43 Por ejemplo, François Gérard, *Cupido y Psyché* (1798, París, Musée du Louvre).

DAMAS			MORISOT CASSATT	MANET CAILLEBOTTE	Dormitorio
			MORISOT CASSATT	RENOIR CAILLEBOTTE	Sala de estar
			CASSATT MORISOT	BAZILLE CAILLEBOTTE	Galería
			CASSATT MORISOT	MONET	Jardín
	Teatro (palco)	Debutantes	CASSATT	RENOIR	Teatro
	Parque	Familias elegantes	CASSATT MORISOT	MANET	Parque
MUJERES PERDIDAS	Teatro (tras bambalinas)	Bailarinas		DEGAS	
	Cafés	Amantes y mujeres mantenidas		MANET, RENOIR DEGAS	
	Folies	La cortesana: "imagen proteica de la belleza licenciosa"		MANET, DEGAS GUYS	
	Burdeles	"esclavas pobres de los sucios burdeles"		MANET GUYS	

Tabla 2

mujer como sujeto de la mirada contemplativa y reflexiva de la mujer como objeto. Este punto resultará más claro si se compara con la pintura de Manet de una mujer semidesnuda que se mira al espejo de manera tal que su amplia espalda se ofrece al espectador como un mero cuerpo en una sala de trabajo: *Frente al espejo* (*Before the mirror*, 1876-1877, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum) (*).

Sin embargo, debo enfatizar que no sugiero en absoluto que Cassatt y Morisot nos estén ofreciendo la verdad sobre los espacios de la feminidad. No sostengo que su intimidad con el espacio doméstico les permitiera escapar de su formación históri-

ca como sujetos sexuados y de una determinada clase, que pudieran verla de manera objetiva y transcribirla con algún grado de autenticidad personal. Sostener eso presupondría alguna noción de autoridad de género, o que los fenómenos que me interesa definir y explicar provienen del hecho de que los autores/artistas de esas obras son mujeres. Eso tan solo volvería a atar a las mujeres a una especie de noción transhistórica de las características de género determinadas biológicamente, lo que con Rozsika Parker denominamos en *Old Mistresses* el estereotipo femenino.

No obstante, los pintores de este grupo cultural ocupaban posiciones diferentes con respecto a la movilidad social y al tipo de mirada que les estaba permitida según si eran hombres o mujeres. En lugar de considerar los cuadros como documentos de esa condición, que ellos reflejan o expresan, haría hincapié en que en sí misma la práctica de la pintura es un *sitio para la inscripción de la diferencia sexual*. El posicionamiento social en términos de clase y de género al mismo tiempo determina –es decir, presiona y prescribe los límites de– la obra producida. Pero lo que estamos considerando es un proceso continuo. La construcción social, sexual y psíquica de la feminidad es producida, regulada y renegociada constantemente. Esa productividad está muy vinculada con la práctica de crear arte. Al fabricar una pintura, contratar un modelo, sentarse en un cuarto con alguien, usar un abanico de técnicas conocidas, modificarlas, sorprenderse a una misma con efectos nuevos e inesperados tanto técnicos como en términos de significado, que provienen de la manera en que está posicionado el modelo, el tamaño del cuarto, la naturaleza del contrato, la experiencia de la escena que se está pintando y demás: todos esos procedimientos reales que forman parte de la práctica social de la pintura funcionan como modos a través de los cuales el posicionamiento social y psíquico de Cassatt y Morisot no solo

estructuraba sus pinturas, sino que afectaba recíprocamente a las pintoras a medida que descubrían, al crear imágenes, su mundo tal como se les volvía a aparecer representado.

Es en este punto que la crítica de la autoría es relevante: la crítica de la noción de un sujeto autor plenamente coherente previo al acto de creación, que produce una obra de arte que luego se transforma en un mero espejo o, en el mejor de los casos, un vehículo para comunicar una intención cabalmente formada y una experiencia captada de manera consciente. Lo que propongo es que consideremos la formación social del productor dentro de las relaciones de clase y género, pero también que reconozcamos el proceso de trabajo o la práctica como el sitio de una interacción social crucial entre el productor y los materiales. Estos últimos están determinados económica y culturalmente, ya sea a nivel técnico –el legado de convenciones, tradiciones y procedimientos– o a nivel de las connotaciones sociales e ideológicas de los temas. El producto es la inscripción de esas transacciones y produce posiciones para sus espectadores.

No sugiero que el significado esté, por tanto, encerrado en la obra y ya prescrito. La muerte del autor ha puesto el énfasis en el lector/espectador como productor activo del significado de los textos. Pero esta idea conlleva el peligro de caer en el extremo excesivo del relativismo total: cualquier lector puede crear cualquier significado. Hay un límite, un límite histórico e ideológico, que se mantiene al aceptar la muerte de la figura mítica del creador/autor, pero sin negar que el productor histórico trabaja bajo ciertas condiciones que determinan la productividad de la obra sin restringir jamás sus campos de significado reales o potenciales. Este problema adquiere una relevancia crucial para el estudio de productores culturales que son mujeres. De forma típica, dentro de la historia del arte se les niega el estatus de autora/creadora (véase el diagrama de Barr, Figura 3.1). Su per-

sonalidad creativa nunca es canonizada ni celebrada. Además, han sido presa de lecturas ideológicas en las que, sin preocupación por la historia y la diferencia, los historiadores del arte y los críticos han proclamado con confianza los significados de la obra hecha por mujeres, significados que siempre se reducen a decir que se trata de obras hechas por mujeres. Así, Mary Cassatt ha sido tratada con indulgencia como una pintora de temas típicamente femeninos, la madre con hijo, mientras que la entusiasta reseña que citaré a continuación, firmada por el pintor y crítico irlandés George Moore, dice mucho sobre el problema que le generaba alabar a una artista que, aunque lo hubiera impresionado genuinamente, era mujer:

> Madame Lebrun pintaba bien, pero no inventó nada, no logró hacer propia una manera especial de mirar y retratar; no logró crear un estilo. Solo una mujer logró hacerlo, y esa mujer es Madame Morisot, y sus cuadros son los únicos cuadros pintados por una mujer que no podrían ser destruidos sin crear un blanco, un hiato en la historia del arte. Es verdad que ese hiato sería pequeño, incluso insignificante si prefieren, pero a veces nos encariñamos con lo insignificante; y aunque los ruiseñores, zorzales y alondras cantaran en el King's Bench Walk, yo extrañaría el gorjeo solitario del gorrión. La presencia de Madame Morisot es tal vez tan insignificante como la de un gorrión, pero es una presencia única e individual. Creó un estilo y lo hizo poniendo en su arte toda su feminidad; su arte no es una aburrida parodia del nuestro, es todo naturaleza femenina; dulce y grácil, tierna y nostálgica naturaleza femenina.[44]

44 George Moore, *Sex in Art*, Londres, Walter Scott, 1890, pp. 228-229.

Por ello se vuelve especialmente necesario desarrollar medios con los cuales podamos representar a las mujeres como productoras culturales dentro de formaciones históricas específicas y, al mismo tiempo, dar cuenta de la centralidad del tema de la feminidad en la estructuración de sus vidas y su obra. Esto implica alejarse de la postura que enfatiza la construcción social de la feminidad como parte de prácticas sociales privilegiadas tales como la familia, en una instancia previa a la creación de arte, que luego se convierte en un mero espejo de ese rol social o esa condición psíquica. Al poner el acento en el proceso de trabajo –como manufactura y como significación– como el sitio de inscripción de la diferencia sexual, me interesa enfatizar la parte activa de las prácticas culturales a la hora de producir relaciones sociales y regulaciones sociales de la feminidad. Por eso se las puede también concebir como un lugar de modificación o subversión. Esa noción saca a las mujeres de la trampa de la circularidad. Moldeado socialmente dentro de lo femenino, su arte es forzado como confirmación de la feminidad en cuanto condición inexorable, comprendida a perpetuidad según la definición que ofrece la ideología patriarcal. No cabe duda de que la feminidad es una condición opresiva; sin embargo, las mujeres la viven según propósitos diferentes y los análisis feministas se preocupan en la actualidad por explorar no solo sus límites sino las maneras concretas en que las mujeres negocian y transforman esa posición para alterar sus significados.

La forma en que se inscribe la diferencia sexual será determinada por la especificidad de la práctica y los procesos de representación. En este capítulo he explorado dos ejes sobre los que es posible considerar esos temas: el eje del espacio y el de la mirada. He argumentado que el proceso social definido por el término «modernidad» fue experimentado espacialmente en términos de acceso a la ciudad espectacular que estaba abierta a la mirada

de una determinada clase y género. (Algo que flota entre la todavía pública figura del *flâneur* y la condición moderna del *voyeur*). Además, señalé la coincidencia entre los espacios de la modernidad y los espacios de la masculinidad allí donde se intersecan en el territorio del intercambio sexual entre clases distintas. Por lo tanto, al modificar la simple noción de un mundo burgués dividido entre lo público y lo privado, masculino y femenino, el argumento apunta a localizar la producción de la definición burguesa de «mujer», delimitada por la polaridad entre la dama burguesa y la prostituta proletaria/mujer trabajadora. Los espacios de la feminidad no están limitados solo en relación con los espacios que definen la modernidad, sino que, en razón del mapa sexualizado que segrega a la mujer, los espacios de la feminidad se definen según una organización diferente de la mirada.

Sin embargo, la diferencia no implica por fuerza la restricción o la carencia; eso sería reinscribir la construcción patriarcal de la mujer. Las características de las pinturas de Mary Cassatt y Berthe Morisot de proximidad, intimidad y división del espacio plantean una relación de visión diferente en el punto de producción y de consumo.

La diferencia que articulan está ligada a la producción de la feminidad tanto como diferencia y como especificidad. Sugieren la particularidad de la espectadora, la cual está completamente negada en la tradición selectiva que se nos presenta como historia.

Las mujeres y la mirada

En un artículo titulado «Film and the masquerade: theorising the female spectator» (El cine y la mascarada: teorizando a la espectadora), Mary Ann Doane se vale de una fotografía de Robert

Doisneau titulada *Una mirada oblicua* (1948) (*) para introducir su discusión sobre la negación de la mirada femenina tanto en las representaciones visuales como en las calles.[45] En la fotografía, una pareja pequeño-burguesa mira la vidriera de un marchante. El espectador está oculto dentro de la tienda, como un *voyeur*. La mujer observa una pintura y parece estar a punto de hacerle un comentario a su esposo. Sin que ella se dé cuenta, él está, de hecho, mirando en otra dirección, hacia las llamativas nalgas de una figura femenina desnuda representada en un cuadro que está oblicuo a la superficie/foto/vidriera, lo que permite que el espectador pueda ver lo mismo que el hombre. Doane sostiene que es la mirada del hombre la que define la problemática de la fotografía y que borra la de la mujer. Ella no mira nada que tenga algún significado para el espectador. Aunque es central desde el punto de vista espacial, se la niega en la triangulación de miradas entre el hombre, la imagen de la mujer fetichizada y el espectador, quien es arrojado a una posición de visión masculina. Para entender la broma, debemos ser cómplices del descubrimiento secreto de algo mejor para mirar. La broma, como todo chiste verde, es a costa de la mujer. Iconográficamente es comparada con la mujer desnuda. Se le niega la representación de su deseo; para el espectador, mira hacia el vacío. Se le niega ser objeto de deseo porque se la representa como a una mujer que mira activamente en lugar de devolver y confirmar la mirada del espectador masculino. Doane concluye que la fotografía delinea casi de manera asombrosa la política sexual de la mirada.

Presento este ejemplo para que quede algo más claro lo que está en juego al considerar a la espectadora: la posibilidad misma

45 Mary Ann Doane, «Film and the masquerade: theorising the female spectator», *Screen*, vol. 23, nº 3-4, 1982, p. 86.

de que los textos hechos por mujeres puedan producir posiciones diferentes dentro de esa política sexual de la mirada. Sin esa posibilidad, a las mujeres, por un lado, se les niega la representación de su deseo y placer, y por el otro, se las borra constantemente, con lo cual para mirar y disfrutar de los sitios de la cultura patriarcal las mujeres debemos transformarnos en travestidas nominales. Debemos asumir una posición masculina o disfrutar de manera masoquista la visión de la humillación de las mujeres. En el comienzo de este capítulo, planteé una pregunta sobre la relación de Berthe Morisot con ese tipo de visiones modernas y pinturas canónicas de lo moderno como *Olympia* y *Un bar en el Folies-Bergère*, dos cuadros inmersos dentro de la política sexual de la mirada, una política que está en el corazón mismo del arte moderno y la versión que tiene de él la historia modernista del arte. Ya desde comienzos de la década del setenta, el modernismo ha sido cuestionado de manera crítica, nunca con tanta convicción como la de las practicantes culturales feministas.

En un artículo titulado «Desiring images/imaging desire» (Deseando imágenes, imaginando el deseo), Mary Kelly analiza el dilema feminista según el cual la mujer que es artista ve su experiencia en términos de una posición femenina, es decir, como objeto de la mirada, mientras que al mismo tiempo debe dar cuenta del sentimiento que experimenta como artista ocupando la posición masculina de sujeto de la mirada. Han surgido diferentes estrategias para negociar esa contradicción fundamental, focalizadas en las maneras de re-representar o rechazar la figuración literal del cuerpo femenino. Todos esos intentos se centran en este problema: «¿Cómo se logra un posicionamiento de la mujer como espectadora que sea radical, crítico y placentero?». Kelly concluye su particular camino a través de ese dilema (que es demasiado específico para tratarlo en este momento) con un comentario significativo:

> Hasta ahora, la mujer como espectadora ha sido sujetada a la superficie de la imagen, atrapada en un sendero de luz que la conduce de nuevo a los rasgos de un rostro velado. Parece importante reconocer que la mascarada siempre ha estado internalizada, ligada a una organización particular de las pulsiones, representada a través de una diversidad de metas y objetos; pero sin caer en la tentación de buscar una verdad psíquica debajo del velo. Para ver esa imagen de manera crítica, quien mira no debe estar ni demasiado cerca ni demasiado lejos.[46]

El comentario de Kelly hace eco de los términos de proximidad y distancia que han sido centrales en este capítulo.[47] La política sexual de la mirada funciona en torno a un régimen que divide en posiciones binarias: actividad/pasividad, mirar/ser mirado, *voyeur*/exhibicionista, sujeto/objeto. Al acercarnos a las obras de Cassatt y Morisot podemos preguntarnos: ¿son cómplices del régimen dominante?[48] ¿Naturalizan la feminidad en sus premisas

46 Mary Kelly, «Desiring images/imaging desire», *Wedge*, nº 6, 1984, p. 9.

47 En los primeros borradores de este capítulo, exploré la posibilidad de coordinar las perspectivas históricas sobre los espacios de la modernidad y la feminidad con la escritura feminista psicoanalítica sobre la feminidad (Cixous, Irigaray y Montrelay) entre las cuales había una seductora coincidencia sobre los problemas de la mirada, el cuerpo y los tropos de distancia y proximidad en la construcción de la negociación femenina de la diferencia sexual bajo un sistema patriarcal. La frase de Luce Irigaray como acápite y la cita de Mary Kelly señalan la posibilidad de esa lectura, que no podría ser llevada a cabo aquí sin alargar enormemente este capítulo.

48 Desde ya que existen diferencias significativas entre las obras de Mary Cassatt y Berthe Morisot que no se han casi mencionado en este capítulo porque preferí descifrar los posicionamientos compartidos dentro y en contra de las relaciones sociales de feminidad. A la luz de la publicación de la correspondencia entre ellas y como consecuencia de la publicación en 1987 de un estudio biográfico y sobre la obra de

principales? ¿Se confirma la feminidad como pasiva y masoquista o hay una mirada crítica que proviene de una posición diferente desde la cual la feminidad es apreciada, experimentada y representada? En esas pinturas, mediante tratamientos notoriamente diferentes de los protocolos pictóricos definidos como los puntos de partida del modernismo –articulación del espacio, reposicionamiento del espectador, selección de la locación, factura y pincelada– se le otorga a la esfera privada significados distintos a aquellos producidos ideológicamente para asegurarla como el sitio de la feminidad. Uno de los medios más importantes con los que se retrabaja la feminidad es la rearticulación del espacio tradicional de forma tal que deje de funcionar principalmente como el espacio de visión de una mirada que todo lo domina y se transforme en el *locus* de las relaciones. La mirada que se fija en la figura representada es la mirada de un igual y semejante, y ese hecho se inscribe en la pintura mediante una proximidad particular que, he sugerido, caracteriza a la obra. Hay muy poco espacio superfluo que pueda distraer al espectador del encuentro intersubjetivo o que reduzca las figuras a accesorios objetivizados, o las haga objeto de una mirada voyeurista. No se le da al ojo una libertad solitaria. Las mujeres retratadas funcionan como sujetos con mirada

Morisot (Kathleen Adler y Tamar Garb (ed.), *The Correspondence of Berthe Morisot*, Londres, Camden, 1986; Adler y Garb, *Berthe Morisot*, Oxford, Phaidon Press, 1987), en conjunto con una exhibición de sus cuadros, será posible considerar a las artistas en su especificidad y diferencia. Cassatt articuló su posición como artista y mujer en términos políticos, como feminista y socialista, mientras que el material escrito sugiere que Morisot funcionó más pasivamente dentro de la formación de la alta burguesía y los círculos políticos republicanos. Es necesario sopesar cuidadosamente la importancia de esas diferencias políticas en relación con los textos que produjeron como artistas.

o actividad propia en locaciones muy específicas, de las cuales el espectador se convierte en parte.

La excepcional fotografía de Berthe Morisot trabajando en su estudio sirve para representar el intercambio de miradas entre mujeres que estructura a esas obras (Figura 3.2). La mayoría de las mujeres pintadas por Cassatt o Morisot eran íntimas del círculo familiar. Pero eso comprendía mujeres tanto de la burguesía como proletarias que trabajaban para la casa como sirvientas y niñeras. Resulta significativo destacar que las realidades de clase no pueden ser eliminadas alegremente por algún ideal mítico de hermandad entre mujeres. Los modos en que Cassatt pintaba a las trabajadoras, por ejemplo, implicaban el uso de un poder de clase, ya que podía pedirles que modelaran semivestidas para las escenas de mujeres bañándose. No obstante, no eran víctimas de la mirada voyeurista que se cierne sobre las mujeres en el baño de los cuadros de Degas, que, según sostiene Lipton, pueden ser localizadas en las *maisons-closes* o los burdeles oficiales de París.[49] La criada que tan solo está de pie lavándose abre un espacio en el que las mujeres que no pertenecen a la burguesía pueden ser representadas íntimamente y como trabajadoras, sin forzarlas dentro de la categoría sexualizada de la mujer perdida. El cuerpo de la mujer puede ser mostrado como perteneciente a una clase sin estar sujeto a la conversión en mercancía sexual,

49 Para una discusión de la clase y las ocupaciones laborales en las escenas de mujeres en el baño véase Eunice Lipton, «Degas' bathers: the case for realism», *Arts Magazine*, vol. 54, mayo de 1980, publicado también en Eunice Lipton, *Looking into Degas. Uneasy Images of Women and Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1986. A modo de contraste, compárese la obra de Gustave Caillebotte, *Mujer en el tocador* (*Woman at a dressing-table*, 1873, Nueva York, colección privada), en la que la sensación de intrusión realza el potencial erótico de la observación voyeurista de una mujer en tren de desvestirse.

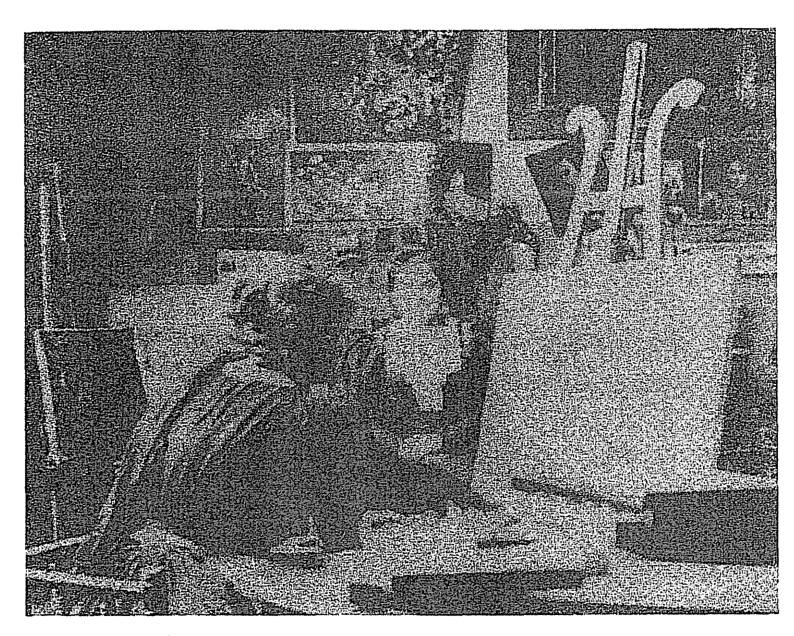


Figura 3.2 Berthe Morisot en su estudio.

como en *Mujer en el baño*, de Mary Cassatt (*Woman bathing*, 1891, Nueva York, Metropolitan Museum of Art) (*).

Espero que a esta altura quede claro que la importancia de este argumento va más allá de los temas propios del impresionismo y la paridad para las artistas que son mujeres. La modernidad aún está entre nosotros, de manera incluso más marcada a medida que nuestras ciudades se vuelven el mundo exacerbado de la posmodernidad, cada vez más convertidas en un lugar de extraños y de espectáculo, mientras las mujeres se ven cada vez más vulnerables a la agresión violenta cuando están en público y se les niega el derecho a moverse con seguridad en esas mismas ciudades. Los espacios de la feminidad aún regulan la vida de las mujeres: desde tener que soportar las miradas indiscretas de los hombres en la calle a sobrevivir agresiones sexuales casi letales.

En los juicios por violación, se asume que las mujeres en la calle «se lo están buscando». La configuración que dio forma a la obra de Cassatt y Morisot aún define nuestro mundo. Es relevante, entonces, desarrollar análisis feministas de los momentos fundacionales de la modernidad y el modernismo, discernir sus estructuras sexualizadas, descubrir resistencias y diferencias pasadas, examinar cómo las productoras desarrollaron modelos alternativos para negociar la modernidad y los espacios de la feminidad.

4
La mujer como signo en la bibliografía sobre el prerrafaelismo
La representación de Elizabeth Siddall[1]

La crítica feminista a la historia del arte comenzó por atacar a la disciplina por su discriminatoria exclusión de las artistas mujeres. Fue una táctica necesaria pero limitada, pues la historia del arte como discurso produce activamente sus significados a través de la exclusión, represión y subordinación de su Otro. En las estrategias textuales y las formaciones ideológicas de la historia del arte, lo femenino es localizado como el objeto pasivo, hermoso o erótico de una creatividad exclusivamente ligada a lo masculino. Por lo tanto, la deconstrucción feminista de los textos de historia del arte y de sus efectos de gran relevancia política es una necesidad fundamental y preliminar al desarrollo de estrategias apropiadas que permitan analizar a las mujeres como productoras culturales.

En 1975 se me invitó a leer una breve ponencia en el segundo congreso de la recién fundada Association of Art Historians (Asociación de Historiadores del Arte). Se me ofreció el espacio para hablar sobre «Las mujeres en el arte victoriano». En lugar de intentar catalogar a las muchas mujeres activas como artistas en

1 Este ensayo escrito en coautoría con Deborah Cherry se publicó por primera vez en *Art History*, 1984. Ha sido revisado por Griselda Pollock.

ese período o de listar sus especialidades, elegí considerar las problemáticas complejas que despierta el caso de Elizabeth Eleanor Siddall (1829-1862). Conocida ampliamente en los libros de historia del arte como la amada modelo y más tarde la esposa del líder del prerrafaelismo, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), Siddall atrajo la atención de las feministas porque también produjo pinturas, dibujos y poesía. Su caso es un epítome de las contradicciones que existen entre la mujer como musa y objeto artístico, celebrada por los historiadores del arte, y la mujer como productora ignorada. Es un drama que se representó en un momento de considerable importancia histórica para las mujeres. Las obras de arte para las que se sostiene que modeló Siddall negocian y articulan definiciones burguesas emergentes de la sexualidad masculina a través de representaciones de la «feminidad». Los poemas y las imágenes hechos por esta mujer, más aún, intervinieron en este campo de significados desde una posición de clase y de género distintiva. En mi ponencia, intenté descubrir un medio por el cual comprender la especificidad de la vida y obra de esa mujer, y, a su vez, dar cuenta de las relaciones estructurales, sociales, sexuales e ideológicas dentro de las cuales solo esa vida y actividad particular tendrían sentido.

Poco tiempo después entré en contacto con Deborah Cherry y al encontrar un interés común en Elizabeth Siddall y en las problemáticas planteadas en este estudio, decidimos colaborar. Durante varios años llevamos a cabo una investigación exhaustiva para hacer una compilación de documentos tan amplia como fuera posible. Pronto se hizo evidente, sin embargo, que las fuentes primarias más importantes utilizadas en el estudio académico del prerrafaelismo –memorias, diarios, cartas entre los miembros del círculo prerrafaelista, en especial los editados por el cuñado de Siddall, William Michael Rossetti– estaban embebidos de las ideologías decimonónicas de clase y género, del artista y el romance.

En esa instancia todavía no teníamos un marco histórico dentro del cual abarcar el material que habíamos acumulado, en especial sus fisuras, inconsistencias, diferencias. En lugar de poder utilizarlo para colocar las piezas del rompecabezas que haría emerger una imagen completa de Elizabeth Siddall, nos vimos forzadas a confrontar las actividades textuales de los supuestos documentos. En el ínterin conocimos más el trabajo de Michel Foucault, que estaba ganando aceptación dentro de la comunidad cultural en la que trabajábamos. El análisis de Foucault de la escritura histórica, de las formaciones discursivas y su institucionalización práctica, nos proporcionó un instrumento necesario para la exploración feminista del archivo, de los documentos, de los recursos selectivos de la investigación histórica que garantizan la hegemonía masculina a través de la recirculación que hace una generación de la estructuración ideológica del conocimiento de la generación anterior. El otro gran recurso teórico que utilizamos fue el ya mencionado texto de Elizabeth Cowie escrito para la primera edición de *M/F* en 1978, «Woman as sign» (La mujer como signo). Este texto nos ayudó a comprender los patrones recurrentes e insistentes a los cuales se vieron sujetas las representaciones de Elizabeth Siddall en la bibliografía prerrafaelista, tanto en la década de 1880 como en el período que nos era contemporáneo.

El siguiente fragmento del popular ensayo *Dante Gabriel Rossetti* (1975), representante típico de la bibliografía prerrafaelista de la década de 1970, resume el conocimiento común sobre Elizabeth Eleanor Siddall (1829-1862).[2]

> Elizabeth Siddal fue una muchacha de notable belleza de quien Rossetti se enamoró perdidamente. Obsesionado como ya es-

2 John Nicoll, *Dante Gabriel Rossetti*, Londres, Studio Vista, 1975, pp. 70-77.

taba por la vida y los escritos de su tocayo Dante, habría sido sorprendente que no respondiera de manera positiva a una joven que parecía idealmente apta para convertirse en su propia Beatriz. Descubierta en 1850 por el amigo de Rossetti, Walter Deverell, en una tienda de sombreros en Leicester Square, muy pronto empezó a modelar para toda la Hermandad, así como para sus amigos. Pero después de 1851 solo posó para Rossetti, con quien desarrolló una relación cada vez más cercana, y sus facciones rara vez estuvieron ausentes de los cuadros que el pintor realizó durante la siguiente década. Conocemos su aspecto, tanto por su presencia como modelo en más de una docena de pinturas como por la enorme cantidad de retratos de ella hechos por Rossetti a lo largo de los años, hasta su muerte en 1862. Aunque esos dibujos son extraordinariamente conmovedores y emotivos, y diría que son el logro artístico más personal e individual de Rossetti, sin precedentes ni paralelo, de todas formas mantienen el enigma en torno al carácter de Lizzie y convierten en un rompecabezas la naturaleza exacta de su relación con Rossetti. Que los dibujos de Rossetti no exageran ni distorsionan su belleza queda claro al considerar las pinturas contemporáneas o las descripciones de ella hechas por otros: «Alta, de formas delicadas, con un cuello largo y rasgos regulares si bien poco comunes, ojos verdes azulados, sin brillo, párpados grandes y perfectos, tez brillante y una abundante cabellera de oro cobriza». Pero era tuberculosa y su salud sería una fuente constante de preocupación. La personalidad frágil y melancólica que evocan tantos dibujos obsesivos de Rossetti... Es imposible no asociar ese romance interminablemente infeliz y el *pathos* de la hermosa pero melancólica y fatalmente enferma Lizzie con las características dominantes de los cuadros que el pintor produciría a lo largo de la década de 1850.

En primer lugar es necesario señalar el error deliberado en la grafía del apellido. Siddall, un individuo histórico, es representada en forma persistente en la bibliografía sobre el prerrafaelismo como «Siddal», una diferencia cuya significación analizaremos en detalle. El fragmento citado reproduce los parámetros fijos dentro de los cuales esta «Siddal» funciona como signo del genio de Dante Gabriel Rossetti. «Siddal»/Lizzie es construida como una enferma terminal, tísica, un enigma y, sin embargo, puede especificársela como una personalidad melancólica, como una modelo hermosa y como la amada de Rossetti. No tiene historia más allá del círculo prerrafaelista y de la relación con el pintor. Se nos dice que a Siddall se la «descubrió» un día en 1850; el término «descubierta» recuerda a esas empresas imperialistas en las que la existencia de un pueblo o un país se reconoce solo cuando se los percibe en el marco de una relación colonial con la raza, clase o género dominante. Esa relatividad se refuerza aún más en la afirmación de que es posible conocer a Siddall porque apareció en los dibujos de Rossetti. El texto sostiene con convicción que «conocemos su aspecto». Los dibujos que supuestamente representan a Siddall se presentan como verdaderos espejos de su hermosa apariencia. Así, prácticas representacionales complejas son comprendidas erróneamente como reflejos de la realidad, al igual que el trabajo ideológico que esos dibujos ejercen sobre la construcción específicamente histórica de la feminidad. Ese fragmento, como el libro en sí, tiene, sin embargo, efectos ideológicos. Uno de los más significativos es la definición de la creatividad artística individual como masculina. Se dice de los dibujos y pinturas que supuestamente retratan a la modelo Elizabeth Siddall que son «el logro artístico más individual y personal» del artista. La individualidad de Rossetti y su prestigio como artista se erigen sobre la negación de la modelo, cuya apariencia es apropiada como un significante de la capacidad artística del pintor y de su personalidad.

Los estudios sobre vida y obra del tipo de *Dante Gabriel Rossetti* (1975) tienen mucho en común con la biografía ilustrada. En ambos se fabrica y se celebra la individualidad al poner el foco en un solo personaje principal. Ambos comparten el impulso narrativo de describir un progreso lineal que va del nacimiento a la muerte y que produce un sujeto coherente, un autor para una obra. El impulso predominantemente biográfico de la historia del arte ha estructurado los modos en que se constituye y se estudia el prerrafaelismo;[3] y ha sobredeterminado la imagen de Elizabeth Siddall de maneras concretas. «Siddal» es construida como una criatura relativa a Rossetti: se dice que aparece de manera transparente en la superficie de sus dibujos. En efecto, «Siddal» se transforma en cifra de la creatividad masculina inspirada y realizada por el amor a un rostro femenino hermoso.

No hay nada excepcional en la versión de la historia que ofrece *Dante Gabriel Rossetti* (1975), ni en sus énfasis. Resulta familiar, al punto de generar tedio, su elaboración del *topos* del artista romántico inspirado en su producción de gran arte por el amor fallido a una mujer hermosa e inalcanzable. En la bibliografía sobre el prerrafaelismo se encaja a Rossetti en el paradigma del artista romántico en virtud de su uso del motivo de Dante y Beatriz. El concepto elaborado por Rossetti del artista inspirado por una mujer hermosa, presente en los usos múltiples que hizo del material dantesco o en su ensayo «Hand and soul» (Mano y alma), publicado en *The Germ* en 1850, fue tomado en serio por muchos historiadores del arte: el arte y la vida se pliegan uno sobre otro en la fabricación de una historia de amor al estilo del siglo XX. Esta fusión de arte y vida se le atribuye a Rossetti. Sin embargo, las omisiones son producidas por los tex-

3 Griselda Pollock, «Artists, mythologies and media: genius, madness and art history», *Screen*, vol. 21, nº 3, 1980, pp. 57-96.

tos de historia del arte, que alegan describir y registrar lo que Rossetti sintió y lo que hizo.

Existen otros textos sobre el prerrafaelismo que han advertido acerca de la tentación de leer la vida de Rossetti a partir de su arte, o al revés, sobre la tendencia a fantasear su biografía:

> Durante cien años Rossetti ha sido víctima de los críticos que se han valido solo de la información biográfica para explicar su poesía y de los biógrafos que se han acercado a la poesía en busca de «evidencias» que documenten sus presunciones biográficas.[4]

Pero la insistencia de este escritor en la distancia crítica no impidió que atrapara a Siddall en la red del arte de Rossetti, ya que por otro lado continúa:

> Es tentador afirmar que Elizabeth Siddal fue, después de todo, la única prerrafaelista. De manera sombría, ella representó todo lo que significaba el prerrafaelismo, y en su frágil belleza y su vida trágica combinó el aspecto legendario que inspiró el arte y la poesía del movimiento.[5]

Aquí, el rol de «Siddal» es agrandado enormemente: se la presenta como un símbolo de todo el movimiento. Como en la mayoría de los relatos, el apellido Siddall se convierte en Siddal. Un personaje histórico se transforma así en una construcción de la bibliografía prerrafaelista. La entrada de Elizabeth Siddall en el círculo prerrafaelista se apuntaló por

4 W. E. Fredeman, «Impediments and motives: biography as unfair sport», *Modern Philology*, vol. 70, 1970, p. 149.

5 W. E. Fredeman, *Pre-Raphaelitism: A Bibliocritical Study*, Cambridge, Harvard University Press, 1965, p. 210.

medio de la pérdida de su apellido: se la convirtió en Lizzie, Liz, Guggums, Guggum, Gug, La Sid, Señorita Sid, Señorita Siddal, Ida. Aunque los miembros de esa fracción cultural tenían el hábito de ponerse sobrenombres, la variedad de los que se usaban para Elizabeth Siddall indica la transformación que sufrió esta mujer de clase trabajadora; del mismo modo, la recirculación de esos sobrenombres en los textos modernos apuntala la significación de «Siddal».

Para los historiadores, la ausencia de un nombre fijo presenta varios problemas, en especial al intentar corroborar la posición histórica de Siddall tomando como referencia la documentación que trasciende los confines del prerrafaelismo y de la historia del arte. ¿Es posible rastrear a esta persona en los censos y los directorios si no hay consenso sobre la grafía de su nombre? ¿Es posible rastrear e identificar a los miembros de su familia? ¿Es posible tener la certeza de que todas las referencias dentro de la bibliografía sobre el prerrafaelismo refieren a nuestro tema?

«Siddal» funciona como un signo. Más que el nombre de un personaje histórico, no refiere simplemente a una mujer, ni siquiera a la Mujer. Su significado es la creatividad masculina. Nuestro argumento deriva en líneas generales del análisis presente en el artículo de Elizabeth Cowie que hemos mencionado, «La mujer como signo».[6] Cowie argumenta a favor de un cambio decisivo en el análisis de los orígenes y los efectos de las representaciones de mujeres en los sistemas culturales para alejarse de la noción de que las imágenes de mujeres reflejan categorías preexistentes, reales o socialmente producidas. La autora hace hincapié en la necesidad de reconocer que un sistema de

6 Elizabeth Cowie, «Woman as sign», *M/F*, nº 1, 1978, pp. 49-63.

representación es un punto de producción de definiciones que no es ni único ni independiente, ni tampoco reducible a otras prácticas que definen la posición de las mujeres en la sociedad. Debe prestarse atención a las prácticas significantes en las que la mujer es producida como un signo cuyo significado no es, sin embargo, «mujer». En su análisis del trabajo de Lévi-Strauss sobre las estructuras de parentesco, la exogamia y el intercambio de mujeres, Cowie indica que dentro de un sistema significante particular –el parentesco–, la mujer es producida como un signo que puede diferenciarse del posicionamiento de las mujeres como los objetos de intercambio. Afirma que:

> Por lo tanto, es posible ver a la «mujer» no como algo dado, ya sea a nivel biológico o psicológico, sino como una categoría producida en las prácticas significantes (...). Hablar de «la mujer como signo» en sistemas de intercambio ya no es hablar de la mujer como lo significado, sino de un significado diferente, el del establecimiento y restablecimiento de la estructura de parentesco o de la cultura. La forma del signo –en términos lingüísticos, el significante– puede ser empíricamente una mujer, pero lo significado no es «mujer».[7]

Traemos a colación esta formulación de «la mujer como signo» por diferentes motivos. Identificar a «Siddal» como un signo en el discurso de la historia del arte es meter una cuña teórica entre el individuo histórico Elizabeth Eleanor Siddall y un conjunto de significados articulados por el significante «Siddal» en la historia del arte. Así, tratamos a la disciplina como un sistema de representaciones, un sistema significante, un punto de

7 *Ibidem*, p. 60.

producción de definiciones y significados que pueden ser vistos en su particularidad y en sus relaciones con otras prácticas discursivas e institucionales que se refuerzan mutuamente, y a través de cuyos procesos variables se producen, renegocian y fijan en jerarquías relativas las categorías mujer/feminidad y hombre/masculinidad. El significado de «Siddal» como signo no es, por lo tanto, Siddall, y no refiere a una persona tal. En cambio, convierte al apellido modificado «Siddal» en un significante dentro y para un discurso sobre el establecimiento de la dominación masculina/subordinación femenina.

Esta significación se apuntala al construir una serie de valores interrelacionados para el término «Siddal» que se agrupan en torno a la apariencia visual y la condición física. La figura dominante es la pasividad; la belleza transforma a aquellos que la poseen en objeto de la mirada deseante de otro; la enfermedad –sugerida por términos como «frágil», «vida trágica»– implica dependencia, incapacidad, inactividad, sufrimiento. Estos textos construyen una posición histórica e ideológica reconocible, la feminidad, que en los discursos generativos decimonónicos operaba como el negativo, el complemento de la usurpación masculina de la actividad, la productividad, la creatividad, la salud.[8]

En las ideologías patriarcales del arte, el rol que se le adscribe a la posición femenina es ya el de objeto artístico, la modelo, ya el de musa, en virtud de una vinculación romántica con el artista. En la bibliografía sobre el prerrafaelismo, «Siddal» funciona en ambos papeles. Así se erosiona el reconocimiento de la

8 Véase John Ruskin, *Sesame and Lilies*, 1865 (existe traducción al español: *Sésamo y lirios*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1950); otras discusiones de este punto en Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981.

función activa de la mujer como productora dentro de la cultura. La noción de que el arte se crea a partir de la condición «natural» de hombres que miran mujeres encantadoras borra de la historia del arte la consideración del modo en que el arte se produce socialmente. En cambio, se ofrece tan solo la hagiografía de artistas hombres individuales, la celebración de la creatividad masculina y su correlato, la autonomía estética del arte. Por lo tanto, «Siddal» articula las ideologías que dan forma a la historia del arte con respecto a los procesos personales de creación artística y su disposición natural entre los sexos.

Hay diversas maneras de afrontar esos problemas. El primer impulso es cuestionar el sistema de conocimiento dominante dando más información sobre las actividades artísticas de Elizabeth Siddall, intentando posicionarla como un individuo creativo a través de la reagrupación de su obra y de la producción de una identidad autoral para ella. Hay evidencia de que Siddall se vio atrapada en el culto al arte como producto del genio expresivo e independiente de la enseñanza formal, un ideal proclamado por Rossetti y Ruskin. De 1852 a 1861, Siddall trabajó como artista y poeta y produjo más de cien obras, entre ellas pinturas al óleo como su *Autorretrato* (*Self-portrait*, 1853-54, colección privada), acuarelas como *Lady Clare* (1854-57, colección privada), *Clerk Saunders* (1857, Cambridge, Fitzwilliam Museum), *Sir Patrick Spens* (1856) y *Dama colocando un banderín en la lanza de un caballero* (*Lady affixing pennant to a knight's spear*, Londres, Tate Gallery), *Sagrada familia* (*Holy family*, Wilmington, Delaware Art Museum), *El bosque encantado* y *La víspera de Santa Agnes* (*The haunted wood*, 1856; *The Eve of St. Agnes*, Wolverhampton, Wightwick Manor) y *La búsqueda del santo grial* (*The quest of the holy grail*, colección privada, hecha en conjunto con D. G. Rossetti); dibujos terminados como *La dama de Shalott* (*The Lady of Shalott*, 1853, J. S. Maas Collection) y

Pippa pasa (*Pippa passes*, 1854, Oxford, Ashmolean Museum), así como bocetos.[9] También se ha publicado una recopilación de sus poemas con reproducciones de muchas de estas obras.[10]

Sin embargo, en los casos en que se le otorga reconocimiento, el arte de Siddall se suele definir exclusivamente en relación con la obra de Rossetti.

> Bajo la influencia de Rossetti, ella dibujó y escribió versos, pero no parece haber tenido un poder creativo original: era la luna de su sol, que solo reflejaba la luz de él.[11]

Por lo tanto, intentar tan solo agregar a una artista mujer al canon existente de la historia del arte no implica y de hecho no puede cambiar su paradigma masculinista. La artista es enmarcada en una posición relativa, secundaria, a través de los discursos patriarcales de la historia del arte y su celebración de la creatividad heroica del individuo, la versión del individualismo burgués que ofrece la disciplina.[12] Las prácticas de la historia del arte construyen al artista como a un ser que

9 Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris, *Women Artists 1550-1950*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1976, entrada en el catálogo y bibliografía; Aimee Troyen, «The life and art of Elizabeth Eleanor Siddall», monografía de grado, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Yale, 1975, en depósito en la biblioteca de la Tate Gallery. Hay un álbum de fotografías de obras de Siddall en el Ashmolean Museum, Oxford, y en el Fitzwilliam Museum, Cambridge.

10 Roger C. Lewis y Mark S. Lasner (ed.), *Poems and Drawings of Elizabeth Siddal*, Wolfville, Nueva Escocia, Wombat Press, 1978.

11 John Gere, «Introduction», *Dante Gabriel Rossetti: Painter and Poet*, Londres, Royal Academy, 1973, p. 14.

12 Nicos Hadjinicolaou, *Art History and Class Struggle*, Londres, Pluto Press, 1978 [1973], capítulo 2. (Existe traducción al español: *Historia del arte y lucha de clases*, México D. F., Siglo XXI, 1974).

trasciende la historia, un agente creativo libre, independiente de las relaciones sociales. La historia del arte se compone de una secuencia brillante de Grandes Hombres, una categoría que estructura la relatividad de las artistas mujeres. Intentar restaurar a Elizabeth Siddall de esa manera empírica y monográfica no puede efectuar el cambio necesario sobre los discursos generizados de la historia del arte.

Hay otra manera de enfocar el problema, pero que también encuentra serias dificultades. La segunda estrategia conlleva un examen más sofisticado y el cruzamiento de todo el material documental disponible que pudiera servir para reconstituir una historia de Elizabeth Siddall tanto dentro del círculo prerrafaelista como más allá de él. Es posible confrontar materiales de la bibliografía sobre el prerrafaelismo como diarios, cartas, anotaciones personales y memorias con registros tales como censos, listados de las oficinas postales, registros parroquiales, actas de nacimiento, matrimonio y defunción, artículos en diarios parlamentarios, periódicos y publicaciones especializadas del período, etc.[13] Esta estrategia se basa en la creencia de que la acumulación de un espectro más amplio de documentación será de por sí suficiente para disipar el enigma de «Siddal» y revelar, oculta de la historia, una identidad más completa para esta mujer de clase trabajadora que se convirtió en pintora y poeta. Ese tipo de investigación logra socavar varias de las presunciones comunes que se dan como hechos sobre Elizabeth Siddall en los libros de historia del arte. Sin embargo, un proyecto de ese tipo no produce necesariamente una versión alternativa de «Siddal» por la mera acumulación de hechos diferentes; más bien, puede repro-

13 Un ejemplo fundamental de la historiografía feminista y un análisis de la historia como representación puede verse en el film *Song of the Shirt*, de Susan Clayton y Jonathan Curling, GB, Film and History Project, 1973.

ducir el personaje de la melancólica y fatalmente enferma esposa de Rossetti.[14] Para poder entender ese espectro más amplio de materiales históricos es necesario colocarlos en el marco, estructurado teóricamente, de las prácticas sociales, económicas e ideológicas del Londres de mediados del siglo XIX.

A partir de los datos censales, listados de las oficinas postales, registros parroquiales, actas de nacimiento, defunción y matrimonio puede rastrearse a una familia Siddall conformada por Charles Siddall, cuchillero (nacido en Sheffield en 1800 y fallecido en Londres en 1859), Elizabeth Eleanor Evans Siddall, y sus hijos Charles, Ann, Elizabeth Eleanor, Mary, Lydia, Clara, James y Henry.[15] Esa familia se vuelve significativa en el plano histórico solo cuando se la sitúa en los cruces de una red de prácticas. La investigación histórica se aleja de los individuos que conformaban la unidad familiar, extraídos momentáneamente y definidos por las taxonomías de los registros poblacionales públicos, por las complejas y cambiantes historias de Sheffield y Londres, la industria de la cuchillería, la ferretería y la sombrerería, y la topografía social del sur de Londres entre 1820 y 1860.[16] Las di-

14 Para un ejemplo de estudio hecho a partir de una investigación exhaustiva véase Jan Marsh, *Pre-Raphaelite Sisterhood*, Londres, Quartet Books, 1985.

15 El registro censal de 1841 (HO 107 1083 6 11) ubica en Upper Ground Street a Charles Siddall, 40 años, cuchillero, Elizabeth, 38 años, Ann, 16 años, Elizabeth, 11 años, Lydia, 9 años, Clara, 5 años, James, 3 años. En 1851 (HO 107 1563 fo 332 DU) los registros en el número 8 de Kent Place incluyen a Charles Siddall, 50 años, cuchillero, Charles, 24 años, cuchillero, Elizabeth, 21 años, Clara, 14 años, James, 12 años, Henry, 9 años. Los registros de 1861 (RG 9 329 of 34 p. 8) ubican en el número 8 de Kent Place a Elizabeth Siddall, viuda, 59 años, James, 22 años, cuchillero, Mary, 28, modista, Clara, 25, confeccionista de capas, Henry, 18, cuchillero.

16 Véase Sally Alexander, «Women's work in nineteenth-century London: a study of the years 1820-50», en Juliet Mitchell y Ann Oakley (ed.), *The Rights and Wrongs of Women*, Harmondsworth, Penguin Books, 1976, pp. 59-111.

recciones de trabajo y residencia de Charles Siddall (a veces coincidentes) a lo largo de varias décadas dan cuenta de la fortuna fluctuante del oficio de cuchillero, y eso dentro de los patrones más amplios del movimiento social y económico del período. Esos registros no muestran más que la huella de una historia cuyo significado reside en las colectividades sociales de clase y género, no en individuos aislados. Es importante hacer una distinción decisiva entre el individuo abstracto, figura ideológica del individualismo burgués, producido en y por una descripción empirista de la historia, y el individuo histórico cuya vida y experiencia particular reivindican los historiadores feministas y sociales precisamente al insistir en la formación de un sujeto individual a través de las prácticas materiales, históricamente específicas, de las relaciones sociales de clase y de la diferencia de género.[17]

A su vez, el archivo, es decir los recursos para la investigación histórica, es en sí mismo una formación histórica. El archivo es parte de un sistema de representación mediante el cual el pasado parece ser dejado, depositado en el presente; es un monumento con fisuras, desparejo y contradictorio del pasado.[18]

17 Catherine Hall, «Gender divisions and class formation in the Birmingham middle class», en Raphael Samuel (ed.), *People's History and Socialist Theory*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981, pp. 164-175.

18 Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, Londres, Tavistock, 1972 [1969], p. 128: «Se trata ahora de un volumen complejo, en el que se diferencian regiones heterogéneas, y en el que se despliegan, según unas reglas específicas, unas prácticas que no pueden superponerse. En lugar de ver alinearse, sobre un gran libro mítico de la historia, palabras que traducen en caracteres visibles pensamientos constituidos antes y en otra parte, se tiene, en el espesor de las prácticas discursivas, sistemas que instauran los enunciados como acontecimientos (con sus condiciones y su dominio de aparición) y cosas (comportando su posibilidad y su campo de utilización). Son todos esos sistemas de enunciados (acontecimientos por una parte, y cosas por otra) los que propongo llamar *archivo*». (Se cita versión en espa-

Los materiales para producir una historia de Elizabeth Siddall están entrelazados en relaciones de poder de clase y género que han determinado quién y cómo es registrado y por quién, y quién no. Además, la bibliografía de documentación social que emergió a comienzos y mediados del siglo XIX –registros censales, información estadística, guías, informes de comisiones parlamentarias y encuestadores sociales– conllevaba una variedad de estrategias discursivas y efectos ideológicos. Formaba parte de las complejas prácticas de vigilancia, clasificación y regulación de la población que tuvieron lugar durante el proceso de consolidación del Estado capitalista. Esos textos conformaron conocimientos específicos del cuerpo social y de los individuos que lo constituían.[19] Por lo tanto, no deben ser usados por los historiadores como ventanas transparentes hacia el pasado, como un acceso primario o privilegiado al individuo, pues el individuo como categoría es creado en y por esos textos, así como es creado diferentemente en y por las memorias, biografías y monografías producidas desde la década de 1880 en adelante. Todos esos textos presentan diferentes registros de los hechos históricos, y los productos de la década de 1850 deben ser diferenciados de los producidos entre 1880 y 1890, que tienen su propia formación histórica y sus especificidades.

No obstante, el propósito de este capítulo no es encarar la tarea de proveer un marco histórico dentro del cual situar al individuo histórico Elizabeth Siddall. La tarea preliminar que se

ñol: *La arqueología del saber*, México D. F., Siglo XXI, 2006, pp. 218-219.)

19 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Londres/Harmondsworth, Allen Lane/Penguin Books, 1977 [1975]. (Existe traducción al español: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976); Deborah Cherry, «Surveying seamstresses», *Feminist Art News*, nº 9, 1983.

lleva a cabo en este capítulo es analizar el terreno textual sobre el cual se construyó a «Siddal» desde la década de 1880 hasta el presente. El proyecto es investigar cómo un determinado orden de conocimiento sobre Elizabeth Siddall fue y es producido y recirculado incesantemente en la historia del arte; examinar por qué se asoció a ciertos componentes y cómo se instaló y aseguró un régimen de verdad sobre «Siddal». El conocimiento está relacionado y entrampado en los funcionamientos del poder. La producción de verdad está unida a los sistemas de poder que operan en la sociedad, los cuales mantienen regímenes de verdad. Las «verdades» que circulan sobre las artistas mujeres y la feminidad son producidas en favor de las «verdades» sobre los artistas varones y la masculinidad, que aquellas mantienen simultáneamente. Es por ello que este análisis se ocupa de la red del poder y el conocimiento.

Las fuentes más importantes sobre las que se apoyan los historiadores modernos del prerrafaelismo y de Rossetti en particular son los escritos, históricamente mediados, del hermano del artista, William Michael Rossetti.[20] Los reconocimientos constantes que reciben esos textos reviven su autoridad y les confieren un estatus preeminente de registro histórico. La «autoridad» de W. M. Rossetti se basa en varias afirmaciones interrelacionadas. Como autor, reclama el poder de decir la verdad porque estuvo allí; se posiciona como participante y testigo ocular que da cuenta directa y personal de las personas y los sucesos. Por ejemplo, al introducir un «rápido registro biográfico» de Elizabeth Siddall en la *Burlington Magazine* de 1903 afirma: «De más está

20 W. M. Rossetti, *Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer*, 1889; *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir*, 1895; «Dante Rossetti and Elizabeth Siddal», *Burlington Magazine*, vol. I, 1903, pp. 273-295; *Some Reminiscences*, 1906.

decir que la conocí y la recuerdo muy bien».[21] Además, el autor hace sus afirmaciones desde dentro del sitio privilegiado de la familia: escribe sobre «mi hermano» y asegura a sus lectores que tiene un conocimiento íntimo y abarcativo de la vida privada, afectiva y creativa de ese hermano. Como autor, W. M. Rossetti se construyó a sí mismo como un documentador detallista y pedante que «se empeña en compilar con cuidado y exhaustivamente, y presentar los resultados con precisión y claridad».[22] Poseía cartas, diarios y notas manuscritas, que ofreció como si dieran un acceso directo y fueran las voces auténticas de los protagonistas de su relato: «debemos dejar que las cartas, así como están, hablen por sí mismas».[23] Sin embargo, los documentos han sido separados de su campo de producción e intercambio. Se los ha enmarcado en una secuencia cronológica atenuada cuyo efecto es producir ideológicamente lo que el lector consume como si fuera el centro coherente de los textos, el sujeto individual. El artista «Rossetti» no es el pre-texto sino el resultado del funcionamiento del texto.

Los escritos de W. M Rossetti pertenecen a un tipo de literatura que emergió a finales del siglo XIX, la biografía de artista,[24] y de hecho son uno de sus mejores ejemplos. El formato del tipo «La vida y cartas de...», cuando se aplica a un artista, garantiza la imagen de este como individuo creativo que es tanto pasible de ser comprendido como fascinantemente distinto. Se intercala la narración con esos detalles que señalan la «diferencia» de una vida artística –muertes sorpresivas, búsquedas obsesivas, erráticas actividades comerciales y horarios sociales, viviendas inusuales, lenguajes especiales, amistades y grupúsculos, drogas–, los cuales consolidan y distinguen el temperamento y las costumbres de un artista. Los textos de W. M. Rossetti se esfuerzan en dar forma a una imagen de D. G. Rossetti que conjuga al gran maestro de arte con el temperamento romántico y el estilo de vida interesante.

Los textos de W. M. Rossetti no pueden ser tratados como evidencia. Además de constituir una forma literaria históricamente específica, fueron escritos varias décadas después de los sucesos que alegan describir con tan vívido detalle. Deben ser examinados cuidadosamente, sometidos a una lectura sintomática en cuanto materia y producto de la historia. Nadie escribe sin adscribir a un punto de vista sobre lo escrito: el lenguaje es una práctica ideológica de representación. Estos comentarios generales pueden ser especificados al analizar un capítulo en particular, el capítulo diecisiete de *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir* (Sus cartas familiares y una memoria, 1895), titulado «La señorita Siddal». El título del capítulo lleva una nota al pie de página que indica que, aunque la familia escribía su apellido como Siddall, «mi hermano siempre lo escribió como lo transcribo». Así, «Siddal» pasa a ser propiedad de Rossetti –hay posesión en el nombramiento–, y de hecho el capítulo comienza con el nombre de él.[25]

21 W. M. Rossetti, «Dante Rossetti and Elizabeth Siddal», 1903, p. 273.

22 W. M. Rossetti, *Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer*, 1889, p. 3. Esta es una representación recirculada en la bibliografía moderna sobre el prerrafaelismo.

23 W. M. Rossetti, *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir*, 1895, vol. I, p. xi. El autor no dice estar revelándolo todo: «He contado lo que elijo contar, y dejé sin decir lo que no elijo contar: si desean más, con gusto pueden referirse a otro informante» (I, xii).

24 Por ejemplo, T. Hall Caine, *Reminiscences of Dante Gabriel Rossetti*, 1882; W. P. Frith, *My Autobiography and Reminiscences*, 1887-1888; C. H. Hope, *Reminiscences of Charles West Cope, R. A.*, 1891; F. M. Hueffer, *Ford Madox Brown: A Record of His Life and Work*, 1896; J. W. Mackail, *The Life of William Morris*, 1899; J. G. Millais, *The Life and Letters of Sir John Everett Millais*, 1899; y otros ejemplos citados a lo largo de estas notas.

25 Gabriel Charles Rossetti se llamó a sí mismo Dante Gabriel Rossetti, y

Dante Rossetti –aunque sus sentimientos, como su conducta o conversación, no tenían nada de puritanos– no tuvo amores juveniles, *liaisons* ni flirteos. En 1850 se enamoró profundamente.[26]

No se menciona a Elizabeth Siddall ni se la nombra por varios párrafos. Pero se prepara un espacio para introducir al verdadero amor de Rossetti. Se descarta a cualquier otra mujer en su vida sin por eso negar al artista la capacidad de experimentar una saludable pasión masculina. La referencia al puritanismo tamiza las connotaciones de excesiva sensualidad que podrían asociarse con el artista bohemio, y que se habían generado en conexión con Rossetti en 1871-1872 en ocasión del debate público que tuvo lugar después de la publicación de sus *Poemas*.[27] En ausencia, se coloca a «Siddal» en relación recíproca con Rossetti: él es el amante activo, ella el objeto aún *no descubierto*. La construcción de la masculinidad es previa y se hace en oposición a la feminidad ausente.

El siguiente párrafo es largo y complejo, su tema es un relato que comienza como la mayoría de los cuentos de hadas:

> Un día –a comienzos de 1850, si no en 1849– Deverell acompañó a su madre a una tienda de sombreros en Cranbourne Alley (ya inexistente, cerca de Leicester Square); y entre las asistentas vio a una joven que levantaba una sombrerera o algo así (...). Deverell le pidió a su madre que averiguara si esa belleza consentiría en posar para él, y su petición fue aceptada.[28]

W. M. Rossetti se refiere a él como Dante Rossetti.

26 *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir*, 1895, vol. I, p. 181.

27 Robert Buchanan, «The fleshly school of poetry, the poetry of Mr. D. G. Rossetti», *Contemporary Review*, nº 18, 1871, pp. 332-350; *The Fleshly School of Poetry and other Phenomena of the Day*, 1872.

28 *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters...*, 1895, vol. I, p. 171.

Se nos representa una escena vívida, cuya veracidad es reforzada por la referencia topográfica. En el artículo publicado en *Burlington Magazine* en 1903 hay diferencias significativas:

> Un día, que puede haber sido a finales de 1849, acompañó a su madre a una tienda de sombreros en Cranbourne Alley. Al mirar desde el local a través de una puerta abierta hacia el fondo vio a una mujer muy joven que cosía.[29]

En *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir* (1895), el episodio del descubrimiento está ampliado: incluye un largo pasaje de aparente descripción que, a pesar del uso autoritativo del estilo de escritura histórica, inscribe un punto de vista específico:

> Ella era una criatura hermosísima, que poseía un aire entre digno y dulce, mezclado con algo que excedía la modesta autoestima, y casi parecía una reserva desdeñosa: alta, de formas delicadas, con un cuello largo y rasgos regulares si bien poco comunes, ojos verdes azulados, sin brillo, párpados grandes y perfectos, tez brillante y una abundante cabellera de oro cobriza.[30]

Se recordará que la afirmación en *Dante Gabriel Rossetti* (1975) de que «conocemos su aspecto» se apoyaba en una cita de un fragmento del párrafo anterior. Sin embargo, hay descripciones contradictorias sobre el aspecto de Siddall que han sobrevivido en las memorias prerrafaelistas. Si W. M. Rossetti escribió que sus ojos eran «verde azulados», Swinburne los describió de un «verde grisáceo luminoso», y Georgiana Burne-Jones los recor-

29 «Dante Rossetti and Elizabeth Siddal», p. 274.

30 Vol. I, p. 171.

daba de un «castaño dorado, del color del ágata, y maravillosamente luminosos».[31] En el párrafo que citamos de *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir*, la asistenta es representada principalmente por la referencia a sus características físicas. La incomodidad se abre camino en esta narrativa, sin embargo, cuando el objeto de belleza pasiva amenaza con surgir como sujeto con carácter propio. Catalogando hábilmente a la mujer como agradable a la vista, la prosa se detiene ante un exceso de orgullo femenino que resulta incalificable. Los textos de W. M. Rossetti registran de manera constante a «Siddal» como una mujer problemática porque, como se afirma en *Some Reminiscences* (1906), «su personalidad no afloraba en la superficie de su discurso o comportamiento; para mí permaneció, si no como un enigma total, como algo en gran medida no revelado».[32] «Siddal» aparece como personaje esquivo, retirado, misterioso en relación con el autor, que ocupa el lugar de testigo verdadero. La insistencia sobre la cualidad enigmática de «Siddal» ha funcionado con enorme fuerza. La igualmente rotunda descripción que A. C. Swinburne da de ella como una mujer ingeniosa, inteligente, encantadora y valiente ha sido pasada por alto. De hecho, en *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir* se la descarta con amabilidad y firmeza al introducir la cita de la carta de Swinburne a la Academia fechada el 24 de diciembre de 1892 con este comentario: «Cuando uno busca generosidad galante,

31 Oswald Doughty, *A Victorian Romantic: Dante Gabriel Rossetti*, Londres, Muller, 1949, p. 125.

32 W. M. Rossetti, 1906, p. 193; cf. W. M. Rossetti, 1903, p. 273: «Mantuvo una actitud reservada, de autocontrol e inabordable»; y Rossetti, 1895, vol. I, pp. 173-174: «Tenía una personalidad algo singular, no muy fácil de comprender ni muy evidente. A pesar de lo mucho que la frecuenté (...) no creo haberla jamás escuchado decir algo que diera indicios sobre su carácter, o sobre sus pensamientos profundos».

acude a Algernon Swinburne».[33] La imagen que W. M. Rossetti ofreció de «la señorita Siddal», ya hegemónica, estuvo determinada por las ideologías decimonónicas burguesas de la feminidad, un ideal positivo que puede discernirse en la representación de su madre, Frances Polidori Rossetti, en el primer capítulo de *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir*:

> La señora Rossetti recibió una buena crianza y educación, fue una lectora constante, llena de percepciones claras y de gran sentido común sobre una variedad de temas, y perfectamente calificada para interactuar por su cuenta en sociedad, aunque la combinación de su modestia anormal (sin caer, sin embargo, en la tontería o la hipocresía de la falsa modestia), su carácter reposado y calmo, y su devoción por los deberes del hogar, la mantenían alejada de ella. La idea de «causar una impresión» no parecía cruzar nunca su mente (...). La perfecta simplicidad de pensamiento, discurso y modales fue siempre su característica; me atrevo a pensar que no se trataba de otra cosa que de dignidad.[34]

En los discursos patriarcales sobre la mujer, la belleza femenina es transitoria; en el caso de Elizabeth Siddall, pareciera haber sido letal. En *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir* su muerte aparece pronto prefigurada:

> Todo ese grácil desarrollo, esa brillantez de la piel, eran demasiado congruentes con una mancha de tuberculosis en su constitución física.[35]

33 Vol. I, p. 174.

34 Vol. I, p. 21.

35 *Ibidem*, p. 171; cf. Rossetti, 1903, p. 272: «En la constitución de Elizabeth Siddal había una mancha de tuberculosis».

La belleza y la muerte se fusionan. La tisis pulmonar, una enfermedad que se contraía y que llevaba a la muerte en condiciones sociales y económicas específicas, está representada como una debilidad del cuerpo femenino, una representación determinada por la sutura ideológica entre la mortalidad femenina por causa de la tuberculosis y la feminidad como un tipo de cuerpo inferior, corrompido.[36] (Desde ya, debe destacarse que no existen pruebas de que Siddall haya padecido esa u otra enfermedad).

Hasta aquí, el capítulo diecisiete de *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir* es un preámbulo, pues «ella» aún no ha sido presentada. Y para cuando se menciona su nombre, ya se han establecido complejas significaciones:

> La muchacha de la tienda de sombreros era Elizabeth Eleanor Siddal. Cuando Deverell la vio por primera vez ella no había cumplido aún, creo, los diecisiete años.[37]

Una nota al pie explica que en el momento de la muerte de Siddall, D. G. Rossetti creía que ella tenía veintinueve años y que su hermana les informó que tenía veintiocho. Las publicaciones modernas han seguido erróneamente la afirmación de W. M. Rossetti en la *Burlington Magazine* de 1903 de que Siddall

36 Véase Barbara Ehrenreich y Deirdre English, *Complaints and Disorders: The Sexual Politics of Sickness*, Londres, Writers and Readers Publishing Cooperative, 1973; Lorna Duffin, «The conspicuous consumptive: woman as invalid», en Sara Delamont y L. Duffin (ed.), *The Nineteenth-Century Woman. Her Cultural and Physical World*, Londres, Croom Helm, 1978. Cabe destacar que la muerte de Elizabeth Eleanor Siddall no se debió a la tisis o a otra enfermedad sino a una sobredosis accidental de láudano, prescrito para el dolor neurológico provocado por el parto de un bebé muerto.

37 Vol. I, p. 172.

era seis años más joven que D. G. Rossetti.[38] Es posible que nadie, incluida la propia Siddall, supiera su edad. Pero al consultar los registros públicos se descubre que Siddall nació en julio de 1829, un año después que Rossetti, y que tenía treinta y dos años cuando falleció en 1862.[39] El descubrimiento del certificado de bautismo es apenas un ejemplo de cómo la investigación por fuera de la bibliografía sobre el prerrafaelismo cuestiona el régimen de verdad fabricado en torno a Siddall, en especial sobre su juventud. Sin embargo, su cualidad juvenil era un elemento importante en la construcción de la vida trágica de la frágil inválida que falleció a temprana edad, lo que se combina con nociones de la feminidad como virginal y vulnerable. En los textos, la diferenciación de género se ve resaltada al posicionar a Rossetti y a «Siddal» en términos de contrastes de edad/juventud, tutor/pupila, artista/modelo, salud/enfermedad.

En la bibliografía prerrafaelista hay confusiones y contradicciones considerables con respecto a la clase y los orígenes sociales de Siddall. Ruskin y F. G. Stephens consideraron que su padre era un relojero; W. M. Rossetti lo identificaba como cuchillero.[40] En los listados de las oficinas postales correspondientes a las décadas de 1830, 1840 y 1850, Charles Siddall figura como cuchillero, al igual que en los registros censales de 1841 y 1851, aunque también figura a veces como ferretero, como por ejemplo en el certificado de bautismo de su hija. Sin embargo, en el

38 Virginia Surtees (ed.), *The Diary of Ford Madox Brown*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1981, p. 101.

39 Marion Edwards, «Elizabeth Eleanor Siddal, the age problem», *Burlington Magazine*, vol. 887, 1977, p. 119, 112.

40 Texto de John Ruskin dirigido a H. Acland, circa 1855 (MSS Acland, d. 72, fol. 46, Bodleian Library, Oxford pbd. Ruskin 36, 206). F. G. Stephens, *Dante Gabriel Rossetti*, Londres, Seeley and Co. Limited, 1894, p. 26. W. M. Rossetti, 1895, vol. I, p. 172.

acta de matrimonio de Elizabeth de 1860 aparece como óptico.[41] En las memorias prerrafaelistas, a Elizabeth Siddall misma se la denomina como «la chica de una sombrerería», «dependienta» o aprendiza en una sombrerería, una costurera en el cuarto de atrás.[42] No sobrevive ninguna prueba de que Elizabeth Siddall haya trabajado en el negocio de los sombreros. Según los registros públicos, dos de sus hermanas trabajaban en el rubro textil: Clara Siddall figura como confeccionista de capas en el censo de 1861 y como modista en el de 1871; Mary, como modista en el de 1861. Entender este material nos lleva a ubicar a Siddall dentro de patrones familiares de empleo de la clase de trabajadores calificados y, sumado a una investigación del rubro textil, dentro de una red de empleos llevados a cabo casi de manera exclusiva por mujeres. Por lo tanto, no es suficiente indicar que sus contemporáneos se equivocaron sobre sus orígenes, o que biógrafos posteriores no recordaron bien su ocupación. Debemos reconocer las ansiedades situadas históricamente y negociadas por las representaciones en y a través de las cuales se fabricó el sujeto social «Siddal» a finales del siglo XIX.

En *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir*, la posición de clase de Siddall debe ser negociada en relación con la de Rossetti, en cuya amada se convertirá. Después de mencionar varios detalles que funcionan como antecedentes familiares, el autor imagina a Elizabeth «Siddal» de niña, asistida en sus primeros pasos para cruzar una calle embarrada por un comerciante conocido por los lectores (o más aún, famoso) por el asesinato que cometería más adelante. El autor comenta con

41 Edwards, «Elizabeth Eleanor Siddal, the age problem», p. 112.

42 W. M. Rossetti, 1895, vol. I, p. 171; Rossetti, 1903, p. 274; W. H. Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Londres, E. P. Dutton and Company, 1905-6, vol. I, pp. 198-199; Stephens, *op. cit.*, p. 36.

laconismo: «Esa es la diferencia en el "ambiente"».[43] ¿Diferencia en relación con quién? La división tácita se halla entre quienes se relacionan con criminales en Newington Butts y el lector imaginado, posicionado en y por el texto. Para el público de clase media que lee esas biografías artísticas, «Siddal» debe volverse compatible con el papel que se le destinará en el relato: «La señorita Siddal –permítaseme decirlo de una vez por todas– era una persona elegante, con los modales de una dama, que sabía cómo comportarse en compañía».[44] En el texto se mantienen ambigüedades significativas que escritos más recientes no se han detenido a resolver, ignorando la complejidad de las relaciones de clase del siglo XIX.[45] La invisibilidad de clase es, una vez más, auxiliada por el tópico romántico que es la preocupación principal. Por ejemplo, en *Dante Gabriel Rossetti* (1975), Siddall no tiene otra historia que su relación con Rossetti, no posee ninguna otra característica más allá de su belleza, melancolía y enfermedad. En comparación, los escritos del siglo XIX muestran una gran preocupación por su clase, por su grado de refinamiento y elegancia, significados por su apariencia hermosa.

43 Vol. I, p. 173.

44 *Idem.*

45 Marsh, *op. cit.*, pp. 20-23, sí investiga la posición de la familia Siddall y sugiere que, como gente de oficio o artesanos calificados y tenderos, pertenecían a los escalones más bajos de la burguesía. Charles Siddall se autodenominaba cuchillero pero es probable que no tuviera una formación completa ni fuera un cuchillero experimentado que trabajaba la plata, sino uno de los que fabricaban utensilios de hierro, muy mal mirados por los cuchilleros calificados para modelar la plata. La locación geográfica que ocupaban en el sur de Londres y su clientela sugiere que estaban integrados a una comunidad de clase trabajadora. No cabe duda de que desde afuera esta situación fue mirada con cierto horror. Cf. carta de D. G. Rossetti a William Allingham, 23 de julio de 1854, en la cual escribió sobre la «degradación y corrupción» y el «oscuro lugar donde ella nació».

Siddall fue una de las varias mujeres trabajadoras absorbidas por un círculo selecto de artistas cuyo comportamiento bohemio, no obstante, llevaba la estampa de la burguesía, clase de la cual la mayoría de ellos provenían y a la cual servían. Continuamente encontramos artistas varones de ese círculo que buscan mujeres trabajadoras para que les sirvan de modelos, amantes y esposas, deseándolas por su diferencia, reformándolas con persistencia y siempre experimentando algún conflicto angustioso sobre el rol y el lugar que esas mujeres ocupaban en la Sociedad a la que las arrastraban los artistas. Mujeres como Siddall, Emma Hill (Madox Brown), Annie Miller, Jane Burden (Morris), a quienes se elevó de modelos a esposas, fueron sometidas a un programa de reeducación drástica. Ese proceso requería especialmente una inducción en ese rol social y esa condición psíquica denominada feminidad: silencio, aspecto agradable, modales deferentes, autosacrificio. En los textos de W. M. Rossetti, «Siddal» es pura, refinada, femenina: «Uno no podría haber *visto* una mujer en cuyo comportamiento la pureza femenina y recatada fuera más notoriamente evidente».[46] A Siddall se la representa como remodelada en los términos de la feminidad burguesa, una transformación que la califica para ocupar su papel de modelo principal de Rossetti.

En las novelas románticas, el primer encuentro entre los amantes es un acontecimiento importante. El de Rossetti y «Siddal», sin embargo, es también problemático. En *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir* se afirma:

> No mucho después de que la señorita Siddal hubiera comenzado a posar para Deverell, Dante Rossetti la vio, la admiró enormemente y pronto se enamoró de ella, *qué tan pronto* no podría decirlo con exactitud... No puedo precisar la fecha a partir de la cual existió un noviazgo entre la señorita Siddal y mi hermano, muy probablemente antes o no mucho después de finales de 1851.[47]

46 W. M. Rossetti, 1903, p. 273. El énfasis es mío.

Se alega que existió una relación afectiva inmediata, pero la cronología es sistemáticamente imprecisa y no hay coherencia en la multitud de textos que cuentan el cuento.[48] A pesar de la enorme atención que se le da, el primer encuentro y su fecha no son temas de importancia histórica. Se vuelven significativos solo en la fabricación de una biografía romántica en la que un hombre conoce a una mujer, y en la que el amor a primera vista es seguido por el cortejo, compromiso y matrimonio. La función de la presentación de ese «acontecimiento» en *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir* es negociar y descartar otras po-

47 Vol. I, p. 173.

48 En la *Burlington Magazine* de 1903, W. M. Rossetti modificó aún más la cronología al indicar que D. G. Rossetti se enamoró «antes de que el año 1850 estuviera muy avanzado» y que el compromiso tuvo lugar probablemente «antes de que terminara 1851». Se imagina el encuentro de la siguiente manera: «Rossetti posó para su amigo para la cabeza de Jester en el óleo (*Noche de epifanía*) y fue probablemente en el estudio de Deverell que vio por primera vez a la que sería su esposa» (pp. 274-275). Véanse también las descripciones divergentes en Stephens, *op. cit.*, p. 36; las memorias de Frances Deverell, analizadas en W. M. Rossetti, *The P.R.B. Journal* (editado por W. Fredeman), Oxford, Clarendon Press, 1975, p. xx; y Hunt, *op. cit.*, pp. 198-199, que indica que «aunque Rossetti mostró su admiración desde el comienzo, durante un año entero o dos no expresó ningún sentimiento fuerte personal por ella». En septiembre de 1850, Hunt y Stephens presentaron a Siddall frente a Jack Tupper como la esposa de Hunt. La respuesta de D. G. Rossetti –en una carta a su hermano– fue persuadir a Hunt para que se disculpara... con Tupper. Oswald Doughty y John R. Wahl (ed.), *Dante Gabriel Rossetti: Letters*, Oxford, Clarendon Press, 1965-7, vol. I, p. 92.

sibilidades en las relaciones profesionales y sociales entre el artista burgués y la modelo de clase trabajadora, y equiparar el encuentro con el inicio de un cortejo respetable.

Supuestamente, Siddall se encontró con los artistas prerrafaelistas cuando varios de ellos estaban preparando cuadros para los cuales necesitaban una modelo pelirroja. Según se relata en *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir*, en el comienzo sus empleadores fueron Deverell y Hunt, pero no Rossetti, que en ese momento trabajaba en *Ecce Ancilla Domini!* (*The Annunciation*, 1849-50, Londres, Tate Gallery). El autor trata de afrontar esta paradoja:

> Tenía el rostro y la compostura muy apropiadas sin duda para una joven Madonna, pero supongo que la cabeza de la Virgen en la pintura de la *Anunciación* ya estaba hecha cuando la conoció, y, de todas formas, él quizás hubiera tomado la cabeza de Christina [Rossetti, hermana del pintor] para mantener la obra en armonía con *La infancia de la Virgen María* [*The girlhood of Mary Virgin*].[49]

En el *P.R.B. Journal* (editado por W. M. Rossetti) se registra que D. G. Rossetti estaba pintando la cabeza de la Virgen en diciembre de 1849, que a comienzos de marzo de 1850 buscaba una modelo pelirroja y que más tarde ese mismo mes rehizo la cabeza. El 29 de marzo, la señorita Love posó para el cabello de la Virgen. El trabajo sobre la cabeza continuó en abril y diciembre de 1850.[50]

Pero el trabajo de «Siddal» como modelo de Rossetti es un elemento importante en la historia de amor artística: en él confluyen los temas del amor y el arte en su decretada jerarquía sexual. En *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir* el autor sugiere –y la mayoría de los historiadores del arte lo han repetido como hecho probado– que «la primera pintura en la que encuentro la cabeza de la señorita Siddal es una elaborada pequeña acuarela de 1850», *Rosso Vestita* (*Dressed in red*, Birmingham, Birmingham Museum and Art Gallery). Y agrega: «No se parece mucho a Lizzie, pero difícilmente pueda tratarse de alguien más».[51] No hay pruebas que apoyen esa afirmación, ningún tipo de documento y nada que surja del dibujo en sí. Los manuscritos de la época indican que había posibilidad de que se tratara de otras modelos.[52] En *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir*, al igual que en escritos posteriores, se instala a «Siddal» como la modelo preferida y exclusiva de Rossetti. El arte, entonces, es signo de la relación entre la inspirada creatividad masculina y su objeto amado: la pasiva belleza femenina. A continuación, se invoca el tópico de Dante y Beatriz:

> Tiempo después le siguió una acuarela que sí se le parece, *Beatriz en un banquete de casamiento le niega a Dante su saludo* [*Beatrice meeting Dante at a marriage feast denies him her salutation*], que se exhibió en el invierno de 1852-1853. En él, Beatriz es la señorita Siddal, y *cada una* de las Beatriz que dibujó en los años siguientes también son, creo, ella, al igual que la Virgen en la acuarela de la *Anunciación*, 1852.[53]

«Siddal» se convierte en Beatriz, la hermosa, adorada y sin embargo inalcanzable imagen que inspira al artista varón con su belleza, una belleza que él fabrica en los «hermosos» dibujos que crea.

49 Vol. I, p. 173.
50 W. M. Rossetti, *The P.R.B. Journal*, 1975, pp. 34, 37, 59-62, 65-68, 83-84.

51 Vol. I, p. 173.
52 W. M. Rossetti, *The P.R.B. Journal*, 1975, pp. 62, 67.
53 Vol. I, p. 173.

En los textos de W. M. Rossetti, la romantización de la relación entre Rossetti y «Siddal» es leída a partir de y en los dibujos que, se supone, la representan. W. M. Rossetti hizo hincapié en que el rostro de ella apareció a menudo en los cuadros de su hermano; proporcionó una lista de esos casos en la *Burlington Magazine* de 1903. En *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir* escribió:

> En estos años, de 1850 a 1854, Dante Rossetti pasaba tanto tiempo en compañía de Lizzie Siddal que esto puede haber ocasionado la ruptura de la Hermandad Prerrafaelista como una sociedad de camaradas. La pintaba y dibujaba constantemente.[54]

Los dibujos se transforman en testimonio y prueba de una relación cercana, amorosa, entre el artista y su modelo, una pareja en la que, se dice, no solo ambos se tenían devoción, sino que también pasaban la mayor parte del tiempo juntos.

Por lo general, en la bibliografía sobre el prerrafaelismo, la del siglo XIX y la del XX, se afirma que los artistas prerrafaelistas empleaban a sus modelos de una manera peculiar y original, siendo fieles en sus obras no solo al aspecto de la modelo sino también a su personalidad. En su artículo de la *Burlington Magazine*, el autor W. M. Rossetti provee la que se ha transformado en la referencia autorizada sobre la política prerrafaelista acerca de este asunto:

> La doctrina predominante entre los prerrafaelistas (y considero que tenía mucho sentido) era que resultaba muy perjudicial para un pintor concentrado en un tema ideal o poético retratar a sus personajes a partir de comunes modelos contratadas; y que, por el contrario, tenía que buscar personas vivas que, por lo refinado de su carácter y aspecto, podrían considerarse en algún punto afines a esos personajes; y, al encontrarlas, debía, con una fidelidad sustancial aunque no servil, representarlas tal cual eran.[55]

54 Vol. I, p. 175.

Ese párrafo se suele tomar como prueba y ha circulado como la verdad sobre las pinturas prerrafaelistas, aunque no coincide exactamente con las descripciones presentes en cartas y diarios de la década de 1850 sobre las numerosas modelos empleadas en la ejecución de determinado rostro o figura. El pasaje citado está surcado por complejas problemáticas de clase y género. Precede la discusión sobre el trabajo de «Siddal» como modelo de Rossetti y por eso concierne particularmente a la representación de la mujer. Se establecen distinciones entre «comunes modelos contratadas», aquellas que trabajaban para ganarse la vida, y «personas vivas» con «refinamiento en el carácter y el aspecto», es decir implícitamente de clase media, que poseyeran alguna «afinidad» con los personajes retratados en las pinturas de «temas ideales o poéticos».

La clase trabajadora es separada de la clase media en los niveles económico, social e ideológico, una diferenciación crítica en la construcción decimonónica de la feminidad burguesa. La pureza, virtud, espiritualidad, elegancia y refinamiento de la feminidad burguesa fue construida por oposición de género a las definiciones de masculinidad, y contra la impureza, la animalidad y el trabajo de las mujeres de clase trabajadora. El párrafo citado sugiere que las cualidades privilegiadas de la mujer burguesa serían transferidas a la pintura para la cual modelaba, que su «femini-

55 W. M. Rossetti, 1903, p. 274.

dad» garantizaría la solidez ideológica del cuadro. Estos alegatos de equivalencia entre la representación de la mujer en el arte y el individuo histórico representado se sostienen contra la representación reprimida de las mujeres trabajadoras cuya presencia como modelos podría, según se temía, contaminar una pintura noble.

Los textos de W. M. Rossetti insisten en que «Siddal» era la modelo favorita de Rossetti a la hora de pintar «todos los personajes femeninos principales».[56] Por lo tanto, «Siddal» es posicionada en esos textos como refinada y distinguida, como una mujer de «pureza femenina y recatada», y se pone un énfasis considerable en su apartamiento de la cultura popular, de la calle, propia de la clase trabajadora, percibida como diferente y amenazante para la cultura burguesa. La imputada pureza y refinamiento de la modelo debía garantizar la pureza de las pinturas para las cuales modelaba la mujer femenina. Era algo que sustentaba la probidad del artista, y esa reflexividad agrega otra dimensión a los modos en que «Siddal» funciona históricamente como un signo de la creatividad masculina.

Los escritos modernos han recirculado los tópicos principales de los textos de W. M. Rossetti, como prueba el primer ejemplo. Tienden a construir una relación íntima entre artista y modelo, utilizando esa relación como explicación de los dibujos que hizo Rossetti, y para afirmar que son retratos fieles del rostro y la disposición de la modelo. Estas estrategias operan en *Dante Gabriel Rossetti* (1975), y antes en *The Pre-Raphaelites* (1970), de Timothy Hilton, que explica los dibujos y las acuarelas producidos durante la década de 1850 (años en los que Rossetti «seguía un camino muy personal») en términos del paradigma biográfico familiar:

56 W. M. Rossetti, 1895, p. 188.

> Rossetti y Lizzy, solos, vivían juntos, dormían juntos y crearon juntos, pues Rossetti le enseñó a ella a dibujar y alentó su entusiasmo por la escritura de poesía. El mundo cerrado del amor, el *égoisme à deux*, ese vínculo concéntrico autoprotector, se expresa en muchas de las pinturas de los años de Chatham Place. Hay, en primer lugar, un gran número de retratos dibujados, algunos de los cuales piden un lugar entre las obras más bellas producidas por Rossetti (...). La reciprocidad de la relación artista-modelo es ahora la que existe entre amante y amada, y se ve dramatizada en dibujos como *Rossetti posando para la señorita Siddal* [*Rossetti sitting to Miss Siddal*] y uno de Lizzy junto a un caballete frente a una ventana (...). Las inspiraciones gemelas de Dante y Lizzy permitieron a Rossetti ahondar profundamente en un campo artístico completamente nuevo y muy personal.[57]

Más adelante, en una discusión sobre *Beata Beatrix* (1864, Londres, Tate Gallery), se confunde a los individuos históricos –D. G. Rossetti y E. E. Siddall– con representaciones de Dante y Beatriz:

> En 1863, Rossetti pintó el que quizás sea su mejor cuadro, *Beata Beatrix*, nominalmente una pintura sobre la Beatriz de Dante, pero que en realidad es una imagen sobre Lizzy. Es la lápida que Rossetti dedica a su esposa. Y por eso resulta más sencillo comprender el logro implicado en ese cuadro, y su calidad tan poco inglesa, si lo pensamos más como un monumento que como una pintura sobre Dante. La necesidad de conmemorar a los muertos es un impulso humano básico (...).
>
> Rossetti pinta aquí poderosamente. Vuelve a la vida mientras llora su pérdida, dando testimonio de su creencia en la inmorta-

57 Timothy Hilton, *The Pre-Raphaelites*, Londres, Thames & Hudson, 1970, p. 101.

lidad del arte mientras se aflige por lo que es mortal. Ya se había preparado bien el terreno para el tema básico de esta pintura, en la larga identificación de Rossetti con Dante y de Lizzy con Beatriz. *Beata Beatrix* es un retrato de Lizzy como Beatriz, en el momento de su muerte.[58]

Se lee la pintura tomando como clave los sentimientos personales de Rossetti, propuestos como universales. Encontramos otra versión de ese mismo cuento sobre la reciprocidad entre arte y amor romántico heterosexual en *The Art of D. G. Rossetti* (1978). En el apartado «The drawings of Elizabeth Siddal» (Los dibujos de Elizabeth Siddal), se postula:

> Resulta difícil fechar los dibujos, pero la gran mayoría parecen haber sido hechos en 1854-1855, cuando los sentimientos de Rossetti hacia ella se encontraban en su momento de mayor ternura (...). En todos los dibujos posteriores a 1853 hay una sensación de enervación, de quietud y de privacidad, puesto que estaban juntos y solos cuando se hicieron esos dibujos.[59]

La biografía de «Siddal», y el análisis de su relación con Rossetti, «ensombrecido por la mala salud de ella», funciona como prefacio a disímiles dibujos de mujeres. Se afirma que «estos hechos no son

58 *Ibidem*, pp. 179-181.

59 A. I. Grieve, *The Art of D. G. Rossetti: The Watercolours and Drawings of 1850-55*, Norwich, Real World Books, 1978, pp. 71-72. Este texto y otros del mismo autor se destacan porque ponen el énfasis en puntos diferentes con respecto a otras publicaciones sobre Rossetti; no se embarcan en la biografía sensacionalista sino que procuran instalar a Rossetti como un precursor del «movimiento moderno», pues se sostiene que su arte es «tan inflexiblemente visual como, por ejemplo, las pinturas de manchas de Morris Louis», p. 3.

irrelevantes para el estudio del arte de Rossetti, que siempre estuvo unido directamente a los acontecimientos de su vida».[60]

Al funcionar dentro de las ideologías burguesas del amor romántico heterosexual, los textos más recientes están marcados por los cambios históricos decisivos en esas ideologías. En contraste con la imagen del hombre comprometido y casado que W. M. Rossetti generó y consolidó en sus textos de las décadas de 1880 a 1900 para que pudieran ser consumidos por el público del siglo XIX, desde los años sesenta Rossetti ha sido representado como uno de los «artistas sexualmente potentes» que «oscilaba entre la virginal Elizabeth Siddal y sus putas gordas»,[61] como «un fornicador parrandero y desinhibido».[62] Esa representación fue producida dentro de los discursos sobre la sexualidad «liberada» que caracterizaron a esas décadas.[63] Libros como *The Other Victorians* (1966), de Steven Marcus, y *The Worm in the Bud: The World of Victorian Sexuality* (1969), de Ronald Pearsall, presentaban el período victoriano, en oposición con su presente progresista, como una era de represión sexual, de virtud pública y vicio privado. *The Worm in the Bud* revelaba «la vida oculta de la era victoriana», la prostitución, perversión, pornografía y desviación sexual.[64] Según esa descripción,

60 *Ibidem*, p. 71.

61 Ronald Pearsall, *The Worm in the Bud: The World of Victorian Sexuality*, Harmondsworth, Penguin Books, 1969, pp. 103, xiv.

62 Ronald Pearsall, *«Tell me Pretty Maiden»: The Victorian and Edwardian Nude*, Harmondsworth, Penguin Books, 1981, citado en la reseña de Lynda Nead, «Representation, sexuality and the nude», *Art History*, nº 2, 1983, p. 6.

63 Michel Foucault, *The History of Sexuality 1: An Introduction*, Londres, Allen Lane, 1979 [1976]. (Existe traducción al español: *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, México D. F., Siglo XXI, 2005).

64 El artículo de L. Nead citado en la nota 62 desafía estos mitos predominantes sobre la sexualidad y la moralidad victorianas, y recupera el análisis his-

Rossetti estaba entre aquellos que «no se veían afectados por el clima de represión». «Rossetti» fue, entonces, constituido en la intersección de esos discursos históricamente específicos sobre la sexualidad con aquellos sobre la creatividad artística, de los que la potencia masculina ya era un componente.[65]

Los textos más modernos de historia del arte sobre Rossetti se han visto moldeados por esas preocupaciones: se discute mucho sobre los hábitos y prácticas sexuales «relajados» del artista. Su sexualidad libertaria se vuelve la clave para entender, y de hecho funciona como explicación, de los desarrollos en su arte: se afirma que motiva cambios de dirección que quedan expresados en los cuadros a través de las relaciones del pintor con sus modelos femeninas. Estas mujeres son presentadas como objetos del deseo del artista, insatisfecho o gratificado. Así, «la Mujer» funciona en estos textos como signo de una sexualidad masculina «liberada».[66]

En *Dante Gabriel Rossetti* (1975), una consideración de *Encontrada* (*Found*, Wilmington, Delaware Art Museum) tiene

tórico de Jeffrey Weeks en *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality since 1800*, Harlow, Longman, 1981.

65 Parker y Pollock, *op. cit.*, capítulo 3.

66 Debe entenderse «sexualidad» no como una esencia o impulso personal innato que puede expresarse o reprimirse, y no como el origen o causa de la obra de arte. En cambio, Michel Foucault la define de la siguiente manera: «...la sexualidad, a la que no hay que concebir como una especie dada de naturaleza que el poder intentaría reducir, o como un dominio oscuro que el saber intentaría, poco a poco, descubrir. Es el nombre que se puede dar a un dispositivo histórico: no una realidad por debajo de la que se ejercerían difíciles procesamientos sino una gran red superficial donde la estimulación de los cuerpos, la intensificación de los placeres, la incitación al discurso, la formación de conocimientos, el refuerzo de los controles y las resistencias se encadenan unos con otros según grandes estrategias de saber y poder». Foucault, *The History of Sexuality 1*, *op. cit.*, p. 105-106. (Se cita traducción al español: Foucault, *Historia de la sexualidad 1*, *op. cit.*, p. 129.)

por introducción un discurso sobre la sexualidad victoriana y las propias tendencias de Rossetti:

> Todavía hoy el mundo de la sexualidad victoriana nos resulta, curiosamente, poco claro, en parte debido a nuestras propias inhibiciones e ideas preconcebidas, pero más aún debido a las convenciones, creencias y presiones extraordinarias de la época. Hasta cierto punto, Rossetti compartía esas inhibiciones, pero los sonetos escatológicos que escribió en París en 1849, la naturaleza poco convencional de su relación con Elizabeth Siddal, sus posteriores vínculos promiscuos de la década de 1860 y los gustos eróticos y excéntricos que compartía con Swinburne, todo apunta a una visión relajada sobre la sexualidad y las relaciones sexuales.[67]

En esa bibliografía, se posiciona a Rossetti en términos de diferencia de género frente a una «Siddal» percibida como virginal, hermosa, enferma;[68] y «Siddal» es puesta en contraste con mujeres «más robustas» de clase trabajadora, como Fanny Cornforth.

> Como Dante, cuya pasión espiritual por Beatriz no le imposibilitó tener una esposa y familia, Rossetti guardaba un realismo latino en cuanto a asuntos sexuales. A finales de la década de 1850, cuando la salud de la señorita Siddal empeoraba y su relación se volvía cada vez más tirante, él buscó refugio en la rubia belleza opulenta y la franca vulgaridad de Fanny Cornforth, que sería su amante y modelo ocasional hasta el final de su vida y quien, aun-

67 Nicoll, *op. cit.*, p. 85.

68 En algunas variantes, como se ha señalado, se afirma que «Rossetti y Lizzy, solos, vivían juntos, dormían juntos». Hilton, *op. cit.*, 1970, pp. 105-106.

que fuera analfabeta y codiciosa, le dio algo parecido a un afecto sin complicaciones y el calor doméstico que necesitaba.[69]

Según la mayoría de los relatos sobre Rossetti, el cambio de modelos a finales de la década de 1850 trajo aparejado un giro decisivo en su carrera artística. Se dice que con la aparición de Fanny Cornforth en especial surgió un nuevo tipo de imagen. Es la idea que postula el siguiente fragmento de la entrada sobre *Bocca baciata* (*Lips that have been kissed*, 1859, Boston, Museum of Fine Arts) incluida en el catálogo razonado de las obras de Rossetti, que también demuestra los insistentes impulsos biográficos y narrativos de esa bibliografía:

> La pintura (que, según W. M. Rossetti, reproduce fielmente a Fanny Cornforth contra un fondo de caléndulas) representa un punto de inflexión en la carrera del artista. Los temas artúricos y dantescos habían comenzado a desaparecer de su caballete; con la declinación en la salud de Elizabeth Siddal, las pequeñas figuras angulares con sus accesorios medievales tan comunes en las acuarelas anteriores van desapareciendo gradualmente, y en su lugar aparece un nuevo tipo de mujer, ya observado un año antes en el retrato a lápiz de Ruth Herbert (nº 325), en el cual la extensión del cuello, los labios curvados, la pose indolente de la cabeza y el énfasis en la caída del cabello anuncian su prolífica producción de estudios de mujeres (a menudo con caprichosos títulos italianizados similares a este), mujeres sensuales y voluptuosas, místicas e inescrutables pero siempre sin humor, con la mirada fija en la distancia, el cabello suelto y las manos apoyadas en un parapeto, y a menudo alguna flor de aroma fuerte completando el diseño.[70]

69 Gere, *op. cit.*, p. 14; cf. «modelo, amante y ama de llaves (...) sus obvios encantos, su naturaleza buena y brusca, y su salud fuerte, unidas a una absoluta falta de educación generaban, tal vez, un contraste más que bienvenido con la refinada y doliente Lizzie» (entrada de catálogo sobre Fanny Cornforth en *Dante Gabriel Rossetti: Painter and Poet*, Londres, Royal Academy, 1973, p. 66, nº 282).

Ese pasaje también indica otra de las complejas maneras en las que la mujer funciona como un signo cuyo significado es la creatividad masculina: la carrera de Rossetti se organiza en torno a distintos períodos clasificados según los intereses románticos o sexuales del artista en relación con las mujeres. De esta manera, la correspondencia que se establece entre el apego de Rossetti por la pura, hermosa y enferma Elizabeth «Siddal» y su producción de la década de 1850 de acuarelas «artúricas y dantescas» tiene como correlato el desarrollo de nuevas relaciones y el pasaje hacia la pintura al óleo de figuras femeninas y flores en la década de 1860.[71]

70 Virginia Surtees, *Dante Gabriel Rossetti 1828-1882: The Paintings and Drawings. A Catalogue Raisonné*, Oxford, Clarendon Press, 1971, vol. I, pp. 68-69. Esas consideraciones reactivan un debate presente en W. M. Rossetti, 1895, en el que se cuestiona a W. B. Scott y su afirmación de que «la paradójica conclusión de que las mujeres y las flores eran los únicos objetos que valía la pena pintar surgió luego de que otras damas además de la señorita Siddal entraran en su órbita [la de Rossetti]». *Autobiographical Notes of the Life of W. B. Scott*, editado por W. Minto, 1892, vol. I, p. 202. W. M. Rossetti pone en tela de juicio esa representación de las obras de su hermano. El libro de O. Doughty *A Victorian Romantic* también presenta algunos de esos problemas dentro de una narrativa biográfica de la vida de Rossetti, pero debemos distinguir esa obra de los discursos que proliferaron desde la década del sesenta en adelante, en los que se propone una noción específica de la sexualidad «liberada» como característica decisiva y factor explicativo de su arte.

71 Véase el capítulo 6.

Esas confluencias entre arte y biografía se sostienen en otro nivel. En los catálogos y los estudios sobre la vida y obra de Rossetti, los dibujos de rostros y figuras femeninos son clasificados en serie como retratos.[72] El catálogo razonado agrupa dibujos, pinturas y bocetos con vistas a producir un autor para esas obras. El artista es el efecto que surge de esa colección de obras que son tratadas, ideológicamente, como la huella de un sujeto artístico coherente, Dante Gabriel Rossetti, a quien se instala como causa y origen del significado de las obras.[73] Además, la manera en que se clasifica a las obras construye otros sujetos complementarios. Los dibujos de rostros y figuras femeninos se organizan bajo los nombres de las diferentes modelos. Se los cataloga como hechos *por* Rossetti *de* Elizabeth «Siddal», Annie Miller, Fanny Cornforth, Jane Burden Morris, Emma Hill Brown.

El conjunto de dibujos reunidos bajo la etiqueta «Siddal» agrupa una serie de rostros con diversas características, como si compartieran la singular apariencia visual de una misma modelo, lo que los calificaría, entonces, para entrar en el catálogo como retratos. Sin embargo, esos dibujos no son nunca transcripciones literales de la apariencia. Dibujar es un procedimiento calculado y mediado que emplea materiales y técnicas socialmente determinados en una sintaxis sancionada por las convenciones. El tema escogido se representa según los códigos artísticos específicos del momento histórico, por los cuales la obra será reconocida y denominada «arte» y será legible para su público anticipado.

72 Surtees, *op. cit.*, vol. I, pp. 157 y ss. La sección «Retratos» se divide en «(Identificados)» y «Sin identificar».

73 Sobre la autoría, véase Michel Foucault, «What is an author?», *Screen*, vol. 20, nº 1, 1979 [1969], pp. 13-34. (Existe traducción al español: «¿Qué es un autor?», *Litoral*, nº 25-26, abril de 1998), y Geoffrey Nowell-Smith, «Six authors in pursuit of *The Searchers*», *Screen*, vol. 17, nº 1, 1976.

Los efectos que se producen son propios de la práctica artística de un tiempo y lugar específicos pero se interrelacionan y cobran significado a partir de otros sistemas de representación y prácticas sociales. Como consecuencia de esa relación interdependiente es que cobra sentido un conjunto específico de marcas; sus significados potenciales son anclados y elaborados por los dispersos sistemas significantes de la cultura dentro de la cual y para la cual son producidos. El dibujo no es un reflejo ahistórico, íntimo, del carácter o humor del artista. Como una práctica formada histórica y socialmente, es un punto para la producción de definiciones, un sitio en el que se producen y renegocian significados.

Los dibujos que Rossetti hizo de rostros femeninos no son retratos. Es posible discernir notables inconsistencias entre los que llevan la etiqueta «Siddal», lo que perturba el deseo de leer en ellos un mismo aspecto físico y a partir de él, una personalidad (véase el ensayo visual en el capítulo 5). Si bien se podría argumentar que esto obedece a una mala catalogación, debe mencionarse que en estos textos de historia del arte no hay ningún intento de justificar lo que se incluye bajo el título «Siddal», y no hay pruebas verificables a partir de las cuales se puedan negociar las exclusiones. Lo que resulta más significativo es que es posible identificar características y recursos similares en los dibujos que hizo Rossetti de varias modelos. El tipo facial y la actitud que son considerados atributos expresos de «Siddal» –la manera de posicionar la cabeza, los ojos, la disposición del cabello, los gestos, la posición del cuerpo e incluso los efectos generales de lasitud y reticencia– se pueden rastrear en dibujos etiquetados bajo las categorías de Fanny Cornforth, Jane Burden, Emma Hill Brown.[74]

74 Surtees, *op. cit.*, nº de catálogo 273 (Sra. de Ford Madox Brown), 274 (Sra. de Ford Madox Brown), 276 (Lady Burne-Jones), 268 (Fanny Cornforth), 288 (Fanny Cornforth), 325 (Louisa Ruth Herbert), 354 (Annie Miller),

A su vez, esas correspondencias de pose se ven fracturadas por la variedad de técnicas utilizadas en los diversos dibujos de la misma modelo (Figuras 5.1-5.9).[75]

Estos patrones de consistencia e inconsistencia intertextual minan los intentos de establecer una identidad entre los dibujos que tienen la etiqueta «Siddal» y una persona o personalidad a quien se afirma que los dibujos retratan. De hecho, ha sido necesario hacer un trabajo ideológico consistente para estabilizar los dibujos de «Siddal» en torno a un sujeto unificado y ligarlos a las representaciones escritas sobre la modelo de Rossetti, descripta como una inválida frágil y lánguida, con tendencia a la melancolía. Ese efecto se logra gracias a la reiteración constante, nunca puesta en tela de juicio, de la imagen de «Siddal» producida inicialmente en las memorias de las décadas de 1880 a 1900, sostenida por la reproducción selectiva de dibujos que muestran a una mujer recostada en una silla, los ojos cerrados o la mirada baja, impasible e inerte.[76] Se crea así una relación circular entre los textos visuales y escritos. Los escritos funcionan como un marco, posicionando a los dibujos dentro de una lectura autorizada sobre sus significados. En el incesante intercambio entre

363 (Sra. de William Morris), 365 y 399 del mismo nombre. La nomenclatura es de Surtees.

75 Comparar por ejemplo en Surtees los nº de catálogo 273, 274 (Sra. de Ford Madox Brown), 268 y 288 (Fanny Cornforth), 363 y 364 (Sra. de William Morris).

76 En la *Burlington Magazine* de 1903, el ensayo de W. M. Rossetti va acompañado de «Facsímiles de cinco dibujos no publicados de Dante Rossetti en la colección de Harold Hartley». Cuatro de ellos muestran a una figura femenina recostada en un sillón butaca, por lo demás vacío. Se alega que son dibujos que retratan a Elizabeth Siddall. De uno de ellos (Surtees, nº 486) W. M. Rossetti escribió: «Aquí el rostro en su calma reposada presenta más de un aspecto que se imponía o incluso predominaba en la señorita Siddal» (p. 292).

los textos escritos y visuales, se lee la fragilidad, la lasitud y la enfermedad de «Siddal» a partir de signos gráficos que denotan la cabeza baja, los ojos entrecerrados, con párpados pesados, labios respingados, el cabello que suavemente enmarca el rostro en bucles espesos o cae libremente. No obstante, lo que ese proceso niega a los dibujos es su estatus como obras, el hecho de haber sido trabajados, ser productos de la historia y de la ideología. En cambio, se los fuerza a proclamar que el artista masculino, enamorado, revela la verdad sobre la modelo femenina. Esta relación inscribe una jerarquía de poder en la cual el hombre es el dueño de la mirada. Los dibujos registran su mirada activa y su posesión del objeto femenino, lo mirado, inspeccionado y reconstruido en la imagen creada por *él*.

Esos dibujos de Rossetti no son sobre la modelo. Operan dentro de un régimen de representación de la mujer emergente en la década de 1850. Significan dentro del proceso ideológico de redefinición de la mujer *como imagen*, y como *visiblemente* diferente. Se apropian de «la mujer» como una imagen explícitamente visual –vista para ser vista–, como un significante en un discurso desplazado y reprimido sobre la masculinidad.[77] Los dibujos no registran las fantasías personales u obsesiones románticas de un individuo masculino puntual. Son más bien síntomas y sitios de renegociación y redefinición de la feminidad y la sexualidad dentro del conjunto de relaciones sociales y de género de la década de 1850.

77 Esos puntos serán desarrollados en el capítulo 6, en el cual se hace un análisis más minucioso de las prácticas de representación de este período. Otro enfoque que estudia la producción literaria de la década de 1850 en particular y sostiene que el discurso sobre la mujer es una articulación desplazada de los problemas de la posición masculina es Carol Christ, «Victorian masculinity and the angel in the house», en Martha Vicinus (ed.), *The Widening Sphere*, Londres, Methuen, 1980, pp. 146-162.

Los historiadores de la sexualidad han señalado la construcción de «la Mujer» tanto en términos de contraste de género como en torno de la polaridad virgen/prostituta, Madonna/Magdalena. En el período victoriano, la distinción entre Madonna y Magdalena que había sido considerada presente en todas las mujeres, se reformó como una diferenciación entre mujeres. Lo cual no quiere decir que se las dividiera simplemente en dos categorías separadas, sino que se definió a las mujeres a través de la oposición entre la mujer pura, femenina, y la prostituta impura. El contraste tuvo importantes connotaciones de clase. En el caso de las damas burguesas, su sexualidad era definida por oposición no solo a la prostituta sino a la sexualidad que se le atribuía a todas las trabajadoras en general.[78] Las representaciones visuales de la mujer en este período participaron de los procesos de definición y regulación de la sexualidad femenina.[79] En las imágenes de mujeres producidas por D. G. Rossetti durante la década de 1850 se construyen categorías opuestas: la mujer pura y virtuosa, como Beatriz o la Virgen, frente a la mujer impura figurada con distintas apariencias, como la prostituta de *Encontrada* (*Found*, Wilmington, Delaware Art Museum), o la adúltera, como por ejemplo Ginebra.

Por lo tanto, un dibujo o pintura que representa la figura de Beatriz tiene un significado complejo dentro de esos discursos históricamente específicos sobre la feminidad y la sexualidad, en los que lo femenino es posicionado como el objeto de la mirada, así como Beatriz es situada como el objeto de amor de Dante,

78 Lucy Bland, «The domain of the sexual: a response», *Screen Education*, nº 39, 1981.

79 Lynda Nead, «Woman as temptress: the siren and the mermaid in Victorian painting», *Leeds Art Calendar*, nº 91, 1982; y Nead, «Representation, sexuality and the nude», *cit*.

el artista-amante.[80] Las representaciones de Beatriz dibujadas o pintadas por Rossetti no pueden ser asociadas o confundidas con el individuo histórico Elizabeth Siddall, así como las representaciones de personajes adúlteros no pueden ser referidas a Jane Burden Morris, o la prostituta de *Found* explicada por el hecho de que Fanny Cornforth fue una de las modelos de la pintura. Los dibujos que llevan la etiqueta «Siddal» y las pinturas de otros temas para las cuales se dice que modeló funcionaron dentro de un régimen amplio y disperso de representaciones de la mujer que fue el producto de las prácticas sociales, económicas e ideológicas históricamente específicas que constituían a la burguesía metropolitana de la década de 1850.

El objetivo de este estudio de «la mujer como signo» no ha sido criticar los errores u omisiones corregibles de otros. Hemos sostenido que la historia del arte es un campo investido de poder y que la producción de conocimiento es moldeada de forma histórica dentro de relaciones de poder. Los discursos que producen las definiciones generizadas del artista y la creatividad tienen efectos ideológicos en la reproducción de categorías socialmente determinadas de masculinidad y feminidad. Los tropos dominantes de la bibliografía sobre el prerrafaelismo han funcionado para mantener un régimen de diferencia sexual. Su difusión se renovó en 1984 en una gran y prestigiosa exhibición en la Tate Gallery de Londres titulada *The Pre-Raphaelites* (Los prerrafaelistas). La exhibición y los textos que la acompañaron adoptaron una postura claramente opuesta al feminismo y a los

80 Por ejemplo, *Beatrice meeting Dante at a marriage feast denies him her salutation* (Surtees, vol. I, nº 50), *Dante drawing an angel at the anniversary of the death of Beatrice* (Surtees, vol. I, nº 58), *Dante's dream at the time of the death of Beatrice* (Surtees, vol. I, nº 81), *The salutation of Beatrice* (Surtees, vol. I, nº 116A, 116D).

conocimientos que este ha producido. Se negó la actividad de las mujeres (solo se exhibieron dos obras de una mujer, Elizabeth Siddall, de un total de doscientas cincuenta piezas).[81] Se naturalizó la creatividad como algo masculino mediante la circulación de la mujer como la imagen hermosa, misteriosa, deseada y amada disponible para la anhelante mirada masculina. Como afirmamos en la reseña del evento:

> El no hacer frente a los significados históricos y sociales de las prácticas culturales ya no puede ser amablemente descartado como una «diferencia» de metodología, enfoque o paradigma. Las mujeres han estado, y están aún hoy, subordinadas a los hombres en una amplia gama de prácticas e instituciones. La Alta Cultura cumple una función concreta en la reproducción de la opresión de las mujeres, en la circulación de valores y significados relativos que colaboran en las construcciones ideológicas de la masculinidad y la feminidad.[82]

La exhibición, y su representación permanente en el catálogo, no solo da cuenta de ese régimen de diferencia de forma espectacular, sino que también posiciona a los visitantes/espectadores y lectores para consumir ese orden sexual como condición natural del arte, de la verdad y de la belleza.

81 Véanse en el catálogo *The Pre-Raphaelites*, Londres, Tate Gallery, 1984: *Lady Clare* (1854-57, Inglaterra, colección privada), nº 222, y *The Lady of Shalot* (1853, Londres, J. S. Maas Collection), nº 198.

82 Deborah Cherry y Griselda Pollock, «Patriarchal power and the Pre-Raphaelites», *Art History*, vol. 7, nº 4, 1984, p. 494.

5
Un ensayo fotográfico
Signos de la feminidad

Las obras 5.1 a 5.9 pertenecen todas a Dante Gabriel Rossetti. Los títulos se han tomado del catálogo razonado editado por Virginia Surtees, en el que cada imagen ha sido atribuida al nombre de un individuo. Los nombres se han indicado entre comillas para enfatizar la naturaleza necesariamente provisional de esas atribuciones.

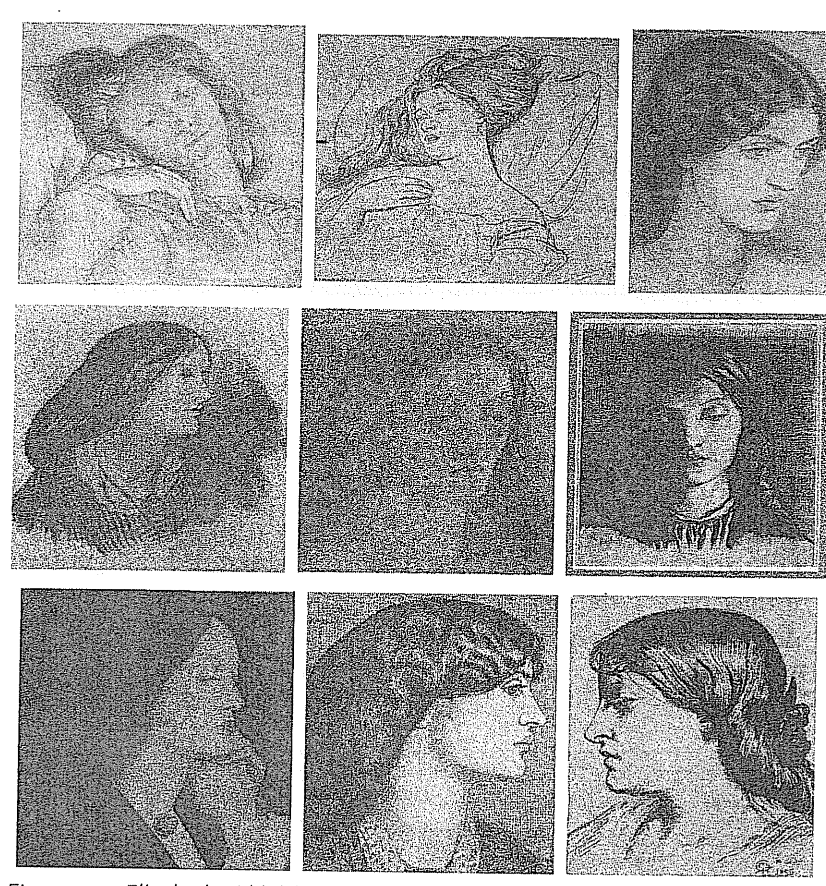


Figura 5.1 «*Elizabeth Siddal(I)*», 1860.
Figura 5.2 «*Fanny Cornforth*», 1862.
Figura 5.3 «*Jane Morris*», 1857.
Figura 5.4 «*Emma Brown*», 1860.
Figura 5.5 «*Elizabeth Siddal(I)*», c. 1860.
Figura 5.6 «*Elizabeth Siddal(I)*», 1855.
Figura 5.7 «*Elizabeth Siddal(I)*», 1854.
Figura 5.8 «*Jane Morris*», 1860.
Figura 5.9 «*Emma Brown*», 1856.



Figuras 5.10-5.13 Publicidades de productos cosméticos.
Figuras 5.14-5.15 Los rostros de Greta Garbo y Marlene Dietrich.

6
La mujer como signo
Lecturas psicoanalíticas

¿Carecen las pinturas de Rossetti de significado?

Un feminismo que se preocupe por el tema de la mirada puede cambiar completamente esa teoría, haciendo hincapié en esa oposición particular y limitante entre varón y mujer que cualquier imagen que se percibe sin defecto sirve para mantener. Dicho de manera más simple, sabemos que se espera que las mujeres se *vean* perfectas, presenten al mundo una imagen sin accidentes para que el varón, ante esa confrontación con la diferencia, pueda evitar cualquier comprensión de una carencia. La posición de las mujeres como fantasía depende, así, de una particular economía de la visión (la importancia de las «imágenes de mujeres» tal vez cobre pleno significado a partir de ese dato).

Jacqueline Rose, 1984[1]

1 Jacqueline Rose, «Sexuality in the field of vision», en Kate Linker (ed.), *Difference. On Representation and Sexuality*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 33. Reeditado en J. Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, Verso Books, 1986.

> Esos dibujos de Rossetti no son sobre la modelo. Operan dentro de un régimen de representación de la mujer emergente en la década de 1850. Significan dentro del proceso ideológico de redefinición de la mujer *como imagen*, y como *visiblemente* diferente.
>
> **Deborah Cherry y Griselda Pollock, 1984**[2]

Existe ya una gran cantidad de laboriosos estudios sobre los dibujos, pinturas y poemas del artista inglés del siglo XIX Dante Gabriel Rossetti,[3] de quien nos ocupamos en el capítulo anterior. Todos buscan la clave que permita explicar un conjunto de obras notable por su preocupación obsesiva por la mujer y el deseo. Son pocos los que examinan por qué la mujer y el deseo, en esas formas y en esa fecha. En cambio, se construyen varios «Rossetti» a partir de las descripciones, memorias, diarios y cartas contemporáneos o posteriores, con el fin de consolidar la imagen necesaria y unificada de un genio creativo que con expresividad otorgó significados a sus obras. El hecho de que las imágenes empleadas para hacerlo sean todas de o sobre mujeres es demasiado obvio para requerir una explicación. Quiero sostener justamente lo contrario. La pátina de elegancia con que Rossetti recubría sus temas obsesivos es menos importante que las problemáticas centrales presentes en ellos: la mujer como lo visiblemente diferente, y sin embargo como fantasía, signo del deseo masculino. Además, interrogarse sobre esa obra poco destacable que lleva la etiqueta «Rossetti» despierta preguntas fundamentales para la teorización feminista sobre las «imágenes de mujeres» y la mirada.

2 Véase capítulo 4.
3 Francis L. Fennell, *Dante Gabriel Rossetti: An Annotated Bibliography*, Nueva York, Garland Publishing, 1981.

I

Para la representación visual de mediados del siglo XIX la «Mujer» fue central y adoptó una configuración nueva y desconcertante. Este régimen ha sido tan poderoso en sus varias manifestaciones (en fechas más actuales en las formas fotográficas y cinematográficas) que ya no lo reconocemos como una representación. La construcción ideológica de «mujer» como una categoría absoluta ha sido borrada y este régimen de representación ha naturalizado a la mujer como imagen, hermosa de mirar, definida por su «apariencia». Esta situación queda mejor ejemplificada en las imágenes fotográficas del siglo XX producidas para vender mercancías, cosméticos, gracias a las cuales se puede alcanzar la supuesta naturaleza de nuestro sexo echándose encima la «máscara de belleza» (Figuras 5.10-5.13).

La frase deriva del título de un ensayo de Una Stannard publicado en 1972, que comienza:

> Las mujeres son el bello sexo. ¿Qué duda cabe? (...) Así como todos los hombres nacen iguales, todas las mujeres nacen hermosas.[4]

Pondremos esta pequeña ironía en contexto histórico. No solo los ideales de belleza han variado con la historia, sino que se han empleado muchos artificios, a menudo dolorosos, para adecuar los cuerpos y los rostros a un ideal. Es más, durante muchos siglos la belleza fue ávidamente perseguida también por los hombres. Stannard postula que la identificación exclu-

4 Una Stannard, «The mask of beauty», en Vivian Gornick y Barbara K. Moran (ed.), *Woman in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, Nueva York, Mentor Books, 1972, p. 187.

siva de las mujeres con la belleza física surgió recién cuando los hombres ya no fueron definidos como objetos sexuales, y sitúa ese cambio hacia 1830.[5] Se podrán discutir sus argumentos, pero ese nexo de relaciones cambiantes entre la categoría «mujer» y la categoría «belleza» introduce una transformación histórica significativa.

En 1979, un grupo de estudiantes de la Universidad de Leeds organizó una *performance* sobre esos complejos temas y utilizó mi oficina como sala de exposición. Empapelaron las paredes del piso al techo con publicidades de cosméticos que persistieron como un horrendo papel tapiz durante varios meses. Fue solo después de una larga e íntima interacción con las apretadas filas de rostros femeninos que pude ver a través de las poderosas ilusiones que sostenía la representación fotográfica. De manera gradual, percibí las desproporciones sistemáticas de los rostros, la ausencia de volumen y del más remoto de los indicios de una estructura ósea tridimensional, todo lo que se le señalaría a estudiantes de arte a la hora de enseñarles a dibujar. A menudo había solo una extensión de color aerografiada, vacía, en la que los ojos flotaban libremente sobre ondulaciones de labios rojos chocantes y húmedos. No eran rostros ni retratos, sino fantasía (Figuras 5.10-5.13). Reconocí un asombroso paralelo con los dibujos del siglo XIX de los rostros femeninos que pintó D. G. Rossetti, que *tampoco* eran retratos.

El retrato es documento de la presencia y, solo en épocas más recientes, de la apariencia de un individuo, e inscribe en el mismo espacio el estatus social y el lugar que este ocupa. Los dibujos de Rossetti no proporcionan locación alguna, excepto

5 *Ibidem*, p. 191.

la página en blanco (Figuras 5.1-5.9). Son rostros trasplantados a un ámbito diferente, un mundo de sombreado decorativo, líneas precisas, contornos esfumados o extensiones vacías de papel prístino. Se ve muy poco de la modelo, pero mucho del dibujo. El mito es que la mujer es simplemente revelada por el genio del artista; las superficies muy trabajadas contradicen ese mito al poner en evidencia el trabajo requerido para fabricarlo. El placer que ofrecen estas imágenes, su belleza, es producido por la retórica y los códigos del dibujo, de la pintura o la fotografía; sin embargo, el dibujo, la pintura o la fotografía parecen ser meros medios a través de los cuales quien observa tiene acceso especular y contemplativo a la belleza natural que es la mujer. Cuando miramos esas imágenes, confundimos la belleza del dibujo o de la fotografía con la mujer como hermosa, y perdemos de vista la pregunta por lo que motiva esa fantasía de perfección visual, ¿por qué y para quién era necesaria?

El problema de la diferencia sexual está en vigencia en la mayoría de las sociedades, pero sus formas varían histórica y culturalmente. Pondré un ejemplo radical: una de las características clave de los discursos del siglo XIX sobre la masculinidad y la feminidad es la naturaleza absoluta de la diferencia de género (los términos género y diferencia sexual no son sinónimos: «diferencia sexual» refiere a la construcción sociopsíquica de las sexualidades, con sus consecuentes posicionamientos; «diferencia de género», tal como se utiliza aquí, refiere al discurso público sobre lo que los hombres y las mujeres son o deben ser). Tomemos por ejemplo este verso de Tennyson de 1847:

El hombre para el campo y la mujer para el hogar
Para el hombre, la espada, y para ella, la aguja
El hombre con la cabeza y la mujer con el corazón

Que el hombre mande y la mujer obedezca
Lo demás confusión.[6]

Una otredad indiscutible se proclama en estos versos crípticos, cargados de sustantivos, en los que se produce al hombre y la mujer como opuestos absolutos. La diferencia se vuelve obvia y autoevidente, mientras que la brevedad agresiva de las declaraciones apenas logra mantener a raya la ansiedad que respalda esos «hechos de la naturaleza». La forma lingüística es un testimonio elocuente del artificio que sostiene las afirmaciones del poema. En el signo visual «mujer», fabricado de muchas maneras distintas en la cultura británica de mediados del siglo XIX, se apuntaló esa diferencia absoluta borrando los indicadores de tiempo y espacio reales, a través de una representación abstracta (algunos dirían idealizada) de los rostros como espacios disociados y deshabitados que funcionan como pantallas en las que pueden disfrutarse las fantasías masculinas de conocimiento, poder y posición en un juego sin fin que se apoya en la obviedad de la mujer y en el tranquilizador disimulo de sus inextricables enigmas detrás de la máscara de la belleza. Al mismo tiempo, se escinde el rostro y a veces parte del cuerpo de la totalidad. De manera fetichista, significan un grado subyacente de ansiedad generada al mirar a ese signo de la diferencia, la mujer.

Con la producción de una mujer significada como un rostro hermoso se inscribía la definición de un nuevo orden de diferencia sexual. Ni el posicionamiento masculino de productor/observador ni el posicionamiento femenino de producida/observada preexis-

6 «Man for the Field and Woman for the Hearth: / Man for the Sword and for the Needle She: / Man with the Head and Woman with the Heart: / Man to command and Woman to obey; All else confusion», «The Princess», 1847.

tían a la manufactura de las representaciones, como si estuvieran completamente formadas en otro lugar y el arte solo las reflejara. La especificidad del acto de ver y de ser apelado en términos visuales tiene, más aún, una relación privilegiada con las problemáticas de la sexualidad.[7] Por otro lado, no se trata de un mero fenómeno de representación visual. La renegociación de la diferencia sexual dentro de las burguesías urbanas del siglo XIX fue un proceso complejo que operó de manera dispareja y contradictoria en múltiples puntos del discurso y la práctica social. Pero en ningún otro sitio esa *inscripción* fue tan atractiva como en aquellos en los que se la podía consumir como mera *descripción*:

> La forma dominante de significación en la sociedad burguesa es el modo *realista*, que es fijo y reducido, que es cómplice de los sociolectos dominantes y se repite en las formas ideológicas dominantes. El realismo ofrece una fijeza en la que el significante es tratado como si fuera idéntico a un significado preexistente y como si el papel del lector fuera tan solo el de consumidor (...). En el realismo no se ve el proceso de producción de un significante a través de la acción de una cadena de significación. El hincapié se pone en el producto y se reprime la producción.[8]

Podrá parecer extraña la introducción del realismo en este contexto. En términos de historia del arte, Rossetti recibe un tratamiento privilegiado por encima de otros artistas victorianos precisamente porque trascendió el realismo de su época, tipificado en las obras de Hunt, el primer Millais y demás; por su interés

7 Véase el ensayo de Jacqueline Rose citado en la nota 1.
8 John Tagg, «Power and photography», *Screen Education*, nº 36, 1980, p. 53.

en el colorismo, la alegoría y el simbolismo poético.[9] La noción barthesiana de John Tagg sobre el realismo no se relaciona demasiado con las definiciones del arte realista como una manera de abordar temas de la época con inflexiones sociales, o como una preocupación por las cualidades materiales de la pintura o los esquemas de representación naturalistas y precisos; en definitiva por la fidelidad a la naturaleza. El realismo como un *modo de significación* (ya no una cuestión de estilo o de manera) se volvió cada vez más dominante en la cultura burguesa, también en literatura y más aún luego de la aparición de las prácticas fotográficas. Las fotografías generan un placer particular y sostienen ilusiones específicas. Un sentido de presencia –alguien con esta apariencia estuvo aquí, alguna vez– se combina y juega en contra de la libertad de la fantasía, pues la única presencia real, *ahora*, es la del espectador. La fantasía puede ser satisfecha por medios realistas que garantizan la credibilidad de la escena imaginaria con detalles de vestimenta, entorno y accesorios. El modo realista de significación disfraza el hecho de que hay una producción debajo de la fachada de apariencia. Por lo tanto, puede trabajar con igual fuerza en la satisfacción de la fantasía mediante la gestión de placeres específicamente visuales para un espectador que está protegido en la posición de *voyeur* privilegiado.

Se han seleccionado obras clasificadas colectivamente bajo el nombre de autor «Rossetti» por varios motivos. Esas pinturas son un sitio sintomático para el estudio de un nuevo régimen de representación de la mujer en el eje del realismo burgués y de la fantasía erótica. De ningún modo deseo privilegiar a Rossetti como un artista representativo ni tengo la intención de indagar en su vida personal o incluso social para explicar sus pinturas.[10] Lo que me interesa es hacer un análisis textual de una serie de pinturas que se relacionan entre sí porque tienen en común a su productor. Pero en sí mismas son inconsistentes en la manera en que tratan un tema obsesivo cuya insistencia está determinada socialmente más que motivada por cuestiones privadas; me refiero a la negociación de la masculinidad como una posición sexual.

9 «Uno de ellos, y tal vez fuera quien organizaba e impulsaba el espíritu de la Hermandad, formó un nuevo grupo de siete, y esa segunda ola iba a llevar a la pintura prerrafaelista a la fama internacional y le otorgaría un rol principal en el movimiento simbolista europeo». Alan Bowness, *The Pre-Raphaelites*, Londres, Tate Gallery, 1984, p. 26.

10 Michel Foucault, «What is an author?», *Screen*, vol. 20, nº 1, 1979 [1969], reeditado en *Language. Counter-Memory. Practice. Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, Oxford, Basil Blackwell, 1977. (Existe traducción al español: «¿Qué es un autor?», *Litoral*, nº 25-26, abril de 1998). La teoría de la autoría sostiene que el autor debe ser entendido como un efecto del texto al que se le adosa el nombre de un autor, es decir, no como una fuente unitaria ni origen de los significados sino como una entidad construida tanto por la producción (la escritura) y el consumo (la lectura) de textos. Ese análisis del autor como entidad construida en y por los textos debe ser diferenciada del reconocimiento válido de un productor social de los textos, localizado dentro de relaciones sociales de producción y de género específicas. Las condiciones de producción que determinaron la creación de las obras de Rossetti –para quién se produjo la obra, cómo y con qué recursos económicos e ideológicos– merecen ser analizadas desde un punto de vista histórico, ya que aunque no eran típicas entre los artistas del período, son significativas en lo relativo al giro que estaba teniendo lugar hacia modos íntegramente capitalistas de producción artística. Esa no es, de todos modos, la preocupación central de este capítulo.

II

A partir de 1858 Rossetti comenzó a producir una serie de óleos, pocos de los cuales se exhibieron alguna vez, pues la mayoría eran encargos o se ofrecían a un círculo limitado de compradores habituales, la mayoría de ellos hombres de negocios o industriales. «Cabezas femeninas con atributos florales» fue el término con el que William Michael Rossetti denominó a ese repetitivo ciclo de pinturas de medio cuerpo de figuras femeninas en distintos entornos, del tipo de *Monna Vanna* (1866, Londres, Tate Gallery) (*). A pesar de su opacidad, no han faltado las iniciativas para interpretarlas. En 1897, F. W. H. Myers hizo una evaluación de extrema pertinencia sobre estas pinturas. Aunque las identificó como cuadros sagrados de una nueva religión, también especificó con precisión las «extrañezas» en las que deberíamos detenernos:

> Las pinturas que nos dejan perplejos con su evidente falta de completitud, su nueva y sobrecogedora belleza, no son meros caprichos de un espíritu muy talentoso pero errante. Más bien, se las podría denominar (...) cuadros sagrados de una nueva religión: formas y rostros que tienen la misma relación con esa adoración mística de la belleza en la que nos hemos detenido por tanto tiempo. Es principalmente en una serie de rostros femeninos que esas ideas buscan su expresión. Todos tienen algo en común, alguna unión en su extrañeza, un poderoso encanto físico y cierta profundidad y lejanía en la mirada.[11]

11 Frederick W. H. Myers, «Rossetti and the religion of beauty», *Essays: Modern*, Londres, 1897, reimpreso en Derek Sandford (ed.), *Pre-Raphaelite Writing: An Anthology*, Londres, Dent, 1973, p. 95.

Los comentarios de Myers van justo al punto. Su texto identifica las características sobresalientes de esas obras. Incluso si la idea de una nueva religión de la belleza ya no resulta convincente, evoca el culto o la cualidad icónica de muchas de esas imágenes, que reside en esa combinación particular de encanto *físico* y una *mirada* remota.

Los historiadores del arte no se adentran en ese tipo de explicación exhaustiva del contenido. Como buenos modernistas, se concentran, en cambio, en la materialidad sensual de la factura. En la evolución de esta serie de pinturas, el tema es irrelevante debido a su constancia. La innovación estilística es significativa y se la explica por la influencia de la pintura veneciana del siglo XVI, cuya importancia fue publicitada por grandes escritores como John Ruskin y más tarde Walter Pater.[12] Existen descripciones marxistas que atribuyen la producción de metros y metros de lienzos con mujeres decorativas, vestidas con elegancia, a la sumisión de Rossetti a las fuerzas del mercado y a los mecenas industriales para quienes trabajaba.[13] Por último, están las lecturas feministas. El estudio de Virginia Allen

12 Alastair Grieve, *The Work of Dante Gabriel Rossetti*, tesis doctoral, Universidad de Londres, 1969. Para un análisis decimonónico sobre la afirmación del «arte por el arte» y sus conexiones venecianas, véanse los escritos de F. G. Stephens en *The Athenaeum*, vol. 21, octubre de 1865 [1982], pp. 545-546: «...cual poema lírico, que busca generar efectos tanto por medio de la belleza inherente y colores melodiosos, como por el tema en sí, que es superficial. Tiziano y Giorgione produjeron poemas de ese estilo en abundancia». El fragmento se refiere a *La glorieta azul* (*The blue bower*, VS 178 en Virginia Surtees, *Dante Gabriel Rossetti 1828-1882: The Paintings and Drawings. A Catalogue Raisonné*, Oxford, Clarendon Press, 1971. A partir de aquí, se hará referencia a todas las obras de Rossetti por su número de catálogo y el prefijo VS).

13 John Nicoll, *Dante Gabriel Rossetti*, Londres, Studio Vista, 1975, pp. 96-97.

de una de esas series, *Lady Lilith* (Wilmington, Delaware Art Museum) (*), sostiene que estas imágenes aterradoras de mujeres fatales incorporan una respuesta al feminismo contemporáneo, a partir del cual la Nueva Mujer fue percibida como una destructora moderna de los hombres.[14]

Todas esas variadas explicaciones, atadas como están a sus propios marcos históricos e ideológicos, aportan algo que es interesante y pertinente. Pero cada una construye un autor intencional para las obras, un Rossetti que deposita sus intereses filosóficos, sus preocupaciones pictóricas o sus peculiaridades personales y miedos políticos en las pinturas. El significado se transforma en una faceta que es posible extraer de la personalidad artística que creó las pinturas. Ese tipo de enfoque no presta atención a la operación que tiene lugar en y por las pinturas en el proceso de su producción (por qué y para quién fueron hechas) y en el proceso de su consumo y uso (qué placeres producen y qué miedos administran). Me pregunto por qué aquellos que las encargaron y compraron deseaban mirarlas.[15] ¿Son imágenes sexuales, es decir, eróticas al estilo de las de cortesanas venecianas? De ser así, ¿cómo se las puede comparar con las Madonnas rafaelescas? ¿Qué papel desempeña la belleza a la hora de generar placer visual? ¿La belleza del objeto físico, la pintura, es una defensa contra las ansiedades excitadas por el objeto representado, la mujer? ¿En qué sistema se puede dar cuenta de esas presiones contradictorias e interrelacionadas?

14 Virginia Allen, «"One strangling golden hair": Dante Gabriel Rossetti's *Lady Lilith*», *Art Bulletin*, vol. LXVI, nº 2, junio de 1984.

15 «De una manera vaga y precisa, a la vez, y que sólo concierne al éxito de la obra, Freud formula que si una creación del deseo, pura a nivel del pintor, adquiere valor comercial (...) es porque su efecto es provechoso en algo para la sociedad, provechoso para esa dimensión de la sociedad en que hace mella. Aún dentro de la vaguedad, digamos que la obra procura sosiego, que reconforta a la gente (...). Pero para que procure a la gente tanta satisfacción, tiene necesariamente que estar presente también otra incidencia: que procure algún sosiego a su deseo de contemplar». Jacques Lacan, «What is a picture?», en J. A. Miller (ed.), *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Harmondsworth, Penguin Books, 1979, p. 111. (Se cita versión en español: «Clase 9. 11 de marzo de 1964: ¿Qué es un cuadro?», *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1995, pp. 112-126).

En diciembre de 1856, Christina Rossetti escribió el poema «In an artist's studio» («En el estudio de un pintor»). Por lo general se lo lee en clave biográfica, como una referencia a su hermano Dante Rossetti, pero podría tratarse del estudio de cualquiera de sus contemporáneos, y resulta interesante por la manera en que identifica lo obsesivo de la repetición de imágenes de un rostro femenino:

> Un solo rostro mira desde todos sus lienzos,
> sentada, o caminando, o reclinada, es la misma figura;
> la encontramos oculta detrás de esas cortinas,
> ese espejo nos daba ecos de su belleza.
> Una reina vestida de ópalos o rubíes
> una mujer sin nombre vestida con los tonos verdes del verano,
> un ángel, una santa; en cada lienzo escrito
> está un solo sentido, nada más, nada menos.
> Él vive de su rostro día y noche,
> y ella con ojos dulces devuelve la mirada.
> Bella como la luna, como la luz alegre;
> no pálida de esperas, no nublada de angustias,
> no como es, mas como fue cuando lucía la esperanza;
> no como es, sino como ella se le aparece en sueños.[16]

16 «One face looks out from all his canvases, / One selfsame figure sits or walks or leans: / We found her hidden just behind those screens, / That

«Un solo sentido»; «No como es, sino como ella se le aparece en sueños»: los términos mismos invitan a hacer referencia al psicoanálisis y su estudio de los significados inconscientes de los sueños y de las formaciones inconscientes que presionan en la conciencia mediante la repetición en forma de neurosis.

Invocar el psicoanálisis podrá parecer una recaída en el mismo movimiento crítico que sobreprivilegia al artista como individuo y busca explicaciones dentro de su psiquis. Sin embargo, el psicoanálisis ha sido utilizado en la teoría feminista, la crítica literaria y de cine, así como en la historia del arte, para exponer las formaciones estructurales y no las idiosincrasias personales. El psicoanálisis es una herramienta utilizada para alertarnos sobre las estructuras históricas y sociales que funcionan a nivel del inconsciente. No solo la teoría política feminista ha enfatizado la necesidad de someter lo denominado «personal» al análisis socioeconómico e ideológico; también las teorías de la ideología producidas dentro del marxismo han implicado el reconocimiento del nivel inconsciente en que opera la ideología a la hora de producirnos como sujetos para regímenes específicos de significado. El inconsciente es representado no como un simple objeto de interrogación personalizada sino como un sitio de inscripción social de formaciones de género/clase que operan a

mirror gave back all her loveliness. / A queen in opal or in ruby dress, / A nameless girl in freshest summer-greens, / A saint, an angel –every canvas means / The same one meaning, neither more or less. / He feeds upon her face by day and night, / And she with true kind eyes looks back on him. / Fair as the moon and joyful as the light: / Not wan with waiting, not with sorrow dim; / Not as she is, but was when hope shone bright; / Not as she is, but as she fills his dream». Christina Rossetti, *Poems*, editado por W. M. Rossetti, Londres, 1895, p. 114. (Se cita traducción al español: «En el estudio de un pintor», en Christina Rossetti, *Florilegio*, Madrid, Hiperión, 1997).

través de instituciones sociales como la familia. En lugar de considerar que Freud reduce todas las explicaciones a factores personales, este uso historizado del psicoanálisis ubica a la familia burguesa a la vez como una institución social y como una formación discursiva que produce sujetos masculinos y femeninos. La familia, en sus complejas relaciones y representaciones, es el *locus* de la sexualización y, por lo tanto, de la instauración inicial de la diferencia sexual. Localizar ese hecho históricamente es igual de importante. La familia como concepto del psicoanálisis es específica de un momento histórico y de una cultura: la familia burguesa de la Europa occidental. La obra que en conjunto recibe la etiqueta «Rossetti» es una huella especialmente significativa de esas formaciones psicosexuales. En el nivel manifiesto esas obras hablan específicamente de la sexualidad, intentando estabilizar posiciones de masculinidad y feminidad a través del lenguaje o de las jerarquías del amor romántico. Pero en el nivel estructural se las puede leer como construcciones de un campo visual, una escena que intenta organizar el placer visual orquestado en torno al problemático acto de mirar una imagen de la mujer/diferencia.

III

Se suele acordar en que una pintura, *Bocca baciata*, de 1859 (*), marca un punto de inflexión en la obra de Rossetti, impulsando un desplazamiento desde las acuarelas de temas medievalizantes, narrativas, a «pinturas sobre la figura única de mujeres sensuales».[17] Sin embargo, estas figuras son parciales, están atra-

17 G. H. Fleming, *That Ne'er Shall Meet Again: Rossetti, Hunt, Millais*, Londres,

padas en un espacio chato y encerrado, que tan solo otorga acceso visual a la cabeza, el cuello, los hombros y las manos; y por lo general aparecen apoyadas contra un parapeto que funciona como barrera entre el público y la figura, y como el límite de su espacio. Se evita cualquier indicación del entorno mediante el trabajo de los fondos con tramas decorativas, papel tapiz o una gran cantidad de flores. *Bocca baciata* exhibe todas esas características y, además, ostenta la aplicación sensual de la pintura en el cabello que flota y la bata de terciopelo, así como en las joyas y las áreas de piel expuestas.

Es importante señalar que esta no es una figura femenina, sino un fragmento, un «*corps morcelé*». El título, traducido como «la boca que ha sido besada», aísla aún más una parte del cuerpo. El nombre deriva de un verso del poeta italiano Boccaccio: «La boca que ha sido besada no pierde frescura; incluso se renueva como lo hace la luna». La metonimia de una boca (la parte representa al todo) tiene varias connotaciones. La boca como una herida color rubí puede funcionar como un signo desplazado de la sexualidad femenina, sus genitales. Pero desde otra perspectiva, la insistencia en la boca sugiere una regresión a la fase oral, momento pre-edípico anterior al encuentro con la diferencia sexual. La boca funciona como un fetiche clásico, un signo que implica y desplaza el conocimiento visual de los genitales femeninos, pero que puede negar la amenaza de ese conocimiento al evocar otra experiencia sensual y otro encuentro visual que son reconfortantes: el de mirar hacia la madre/cuidadora al ser amamantado.

Incluso hay otra connotación que entra en juego, según menciona la mayoría de los comentaristas: la cualidad distante de la mirada que lanza la figura. Por muy deseable que sea, la figura

Michael Joseph, 1971, p. 161.

está perdida y es al mismo tiempo la encarnación de la melancolía que surge de la pérdida, una suerte de duelo.[18] La imagen vibra a partir de las posibilidades contradictorias del placer, el miedo y la pérdida.

Para sus espectadores inmediatos de 1860, la pintura funcionó como una imagen sexual, pero de maneras significativamente distintas. Por ejemplo, el pintor Arthur Hughes escribió sobre la pintura al poeta irlandés William Allingham en febrero de 1860:

> Hace no mucho Rossetti pintó una bellísima cabeza, con un fondo de caléndulas, una cosa tan soberbia, tan increíblemente encantadora. Boyce la compró y, calculo, de tanto besarla borrará los labios de esa hermosura antes de que puedas venir a verla.[19]

Más allá de que se admite con sinceridad el uso de la imagen para estimular el deseo sexual, lo que importa es que Hughes da por hecha la posición erótica de su espectador/comprador. En una carta escrita el 12 de febrero de 1860 por William Holman Hunt al coleccionista Thomas Combe, se articula una visión más crítica y sintomática de los efectos eróticos de la pintura:

> Me da curiosidad saber su opinión y la de la señora Combe sobre la cabeza que pintó Rossetti. La mayoría de las personas la apre-

18 Las implicancias conmemorativas se hacen evidentes en la pintura *Beata Beatrix* (1864, Londres, Tate Gallery, VS 168). La relación entre duelo y melancolía fue explorada en el ensayo de Freud de 1917 que lleva ese mismo título.

19 Citado en Fleming, *op. cit.*, p. 161. Compárese el comentario de Algernon Swinburne de que *Bocca baciata* era «más hermosa de lo que se puede expresar manteniendo la decencia», registrado en V. Surtees (ed.), *The Diaries of George Price Boyce*, Norwich, Real World, 1980, p. 89.

> cian mucho y me hablan de ella como de un triunfo de nuestra escuela. Yo tengo fuertes prejuicios y es posible que me influyan en este asunto (...). No tengo escrúpulos en decir que me impresiona como muy notable en su poder de ejecución, pero más notoria me parece la enorme sensualidad, del tipo más desagradable, propia de las estampas extranjeras que apenas si pasarían por nuestra aduana provenientes de Francia (...). No hablaría con tanta franqueza si no fuera porque observo que Rossetti aboga por el principio de que el objetivo del arte es la mera gratificación visual, y que si apunta hacia alguna pasión, es a la pasión animal.[20]

Por lo tanto, para sus primeros espectadores esta pintura introducía la problemática de la representación de la sexualidad y ponía el foco en el tema de la mirada. En la carta de Hunt, se sugiere que él sentía que el cuadro era pornográfico, de allí la referencia a las estampas extranjeras. Sin embargo, la pornografía en sí apenas si estaba definida en aquella fecha, así que debemos tener cuidado de no caer en clasificaciones anacrónicas.[21] No obstante, la carta se refiere a los límites aceptables de la excitación y el placer visual. No es por mojigatería o represión, ya que las definiciones convencionales de la sociedad victoriana representan de manera engañosa las ansiedades discursivas con respecto a la sexualidad. La sexualidad, por supuesto masculina, podía encontrar sus placeres en la representación, pero según Hunt, no por una mera atracción visual. Para él, en la representación pública de material sexual, la mirada debía ser

20 Citado en Surtees, *Dante Gabriel Rossetti 1828-1882*, *op. cit.*, vol. I, p. 69.

21 Véase Jeffrey Weeks, *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality since 1800*, Harlow, Longman, 1981, p. 21, y para una discusión más completa, Heather Dawkins, «The diaries and photographs of Hannah Cullwick», *Art History*, vol. 10, nº 2, 1987.

moderada por una narración que contextualizara sus placeres dentro de escenarios regulados moralmente. No se le podía permitir la libertad solitaria del fantaseo.

Más adelante Hunt agrega en la carta: «Niego cualquier simpatía con esas nociones, como si el Arte no pudiera aportar un mejor servicio que disfrazar los peores vicios con la vestimenta que solo merecen llevar la inocencia y la virtud».[22] Se puede evocar el amor y el deseo, pero solo en la representación de objetos apropiados. Dentro de la ideología dominante de la burguesía evangélica –que se ha demostrado que era la vanguardia ideológica no solo de esa clase sino de los grupos de poder y luego de los estratos superiores de la clase obrera, al menos en lo que a costumbres se refiere–,[23] el objeto apropiado es la dama virtuosa que carece de cualquier conocimiento sexual y, por eso, de deseo. Su falta de deseo físico inspira en el hombre la necesidad de autolimitarse y trascender espiritualmente sus instintos animales básicos. Como ha demostrado Peter Cominos en su minucioso análisis de lo que denomina el Sistema Social Respetable, la verdadera hombría se logra mediante el autocontrol y la continencia.[24] Por tanto, los ideales complementarios de la hombría burguesa y de la dama burguesa funcionan en contraste tácito con la mujer *perdida* (que, seducida, cae en el conocimiento y la impureza) y la corporalidad contaminante de la prostituta y, por extensión, de las clases trabajadoras en general.

Así, para Hunt el arte elevado, que tiene una función pública y moral, debe tratar claramente las problemáticas apre-

22 Véase nota 20.

23 Catherine Hall, «The early formation of Victorian domestic ideology», en Sarah Burman (ed.), *Fit Work for Women*, Londres, St. Martin's Press, 1979.

24 Peter Cominos, «Late Victorian sexual respectability and the social system», *International Review of Social History*, vol. 8, nº 2, 1963.

miantes de la sexualidad tanto a través de la demostración de los ideales de hombría y feminidad como de la contextualización de la pérdida de moralidad y la debilidad. Hunt demanda una consistencia ideológica. Si se observa una ansiedad considerable y reveladora en relación con los placeres evidenciados por los espectadores de *Bocca baciata* es porque la pintura negocia los intercambios entre sexualidad y visión por fuera de esas narraciones ideológicas tan fijas.

Para Hunt y para Hughes, aunque desde luego de manera más placentera para este último, *Bocca baciata* trasgredía todos esos límites. Cuando miramos la pintura, resulta difícil percibir a qué se debe esa ansiedad/excitación. Sin duda, está pintada con colores seductores que remiten deliberadamente a la escuela veneciana de pintores coloristas que retrataban a la mujer erótica.[25] Reducido y desprovisto de realidad, el entorno parece pertenecer al ámbito privado, quizás un tocador, quizás un cuarto de mujer, pero no se dan detalles que indiquen una locación, como por ejemplo en las típicas imágenes francesas contemporáneas sobre prostitución, como *Rolla*.[26] La vestimenta es imprecisa, pero sin duda no de la época (no hay corsé). Es la fantasía hecha persuasiva por el tratamiento sensual de la pintura de la carne, el terciopelo, las flores, el pelo y las joyas; el realismo visual está al servicio de una fantasía sexual: una que, por lo tanto, depende explícitamente de la vista. Esta pintura fue repetida en varios formatos, paleta, vestidos y títulos durante los años siguientes, por ejemplo en *La bella Rosamunda* (*Fair Rosamund*, V. Surtees 128, 1861, Cardiff, National Museum of Wales) (*), *Muchacha junto a una reja* (*Girl at a lattice*, VS 152, 1862, Cambridge, Fitzwilliam Museum) (*), *Mi dama de las mangas verdes* (*My Lady Greensleeves*, VS 161, 1863, Cambridge MA, Fogg Museum) (*), *La glorieta azul* (*The blue bower*, VS 178, 1865, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts) (*), *La amante de Fazio* (*Fazio's mistress*, VS 164, 1864, Londres, Tate Gallery) (*), *Helena de Troya* (*Helen of Troy*, VS 163, 1863, Berlín, Hamburger Kunsthalle) (*), *Monna Rosa* (VS 153, colección privada) y *Regina cordium* (VS 120, 1860, Johannesburgo, Johannesburg Art Gallery) (*).

25 Véase el análisis de Rossetti en relación con los modelos venecianos de estas pinturas en Diane MacLeod, *Dante Gabriel Rossetti: A Critical Study of the Late Works*, Ann Arbor, microfilms universitarios, 1983.

26 Por ejemplo, Henri Gervex, *Rolla* (1878, Burdeos, Musée des Beaux Arts). Para una discusión de este tema véase Hollis Clayson, *Representations of Prostitution in Early Third Republic France*, tesis doctoral, Universidad de California, 1984.

IV

En 1866 Rossetti reutilizó el título *Regina cordium*, que significa «reina de corazones», para una pintura que marca un cambio sutil en el esquema de representación (*Regina cordium: Alexa Wilding*, Glasgow, Glasgow Museums) (*). Sigue habiendo un espacio cerrado y confinado que contiene una cabeza y unos hombros apoyados contra un parapeto. Pero el tipo facial ha cambiado. Se suelen explicar las diferencias entre las distintas pinturas y fases de Rossetti considerando como motivos suficientes para el cambio la apariencia de la modelo y su relación con el artista. La utilización de otra modelo (Alexa Wilding) –Rossetti siempre usaba y aseguraba que necesitaba una modelo– tuvo que ver, en realidad, con lo que iba a ser representado. El asistente de Rossetti, Treffry Dunn, describió ese proceso inverso: «Cuando el boceto le gustaba, venía entonces la pregunta ¿qué mode-

lo se ajusta mejor al tema?».[27] Todos los rostros que aparecen en las obras etiquetadas como de «Rossetti» están dibujados o pintados; son representaciones, patrones de líneas, colores, formas, no transcripciones del aspecto de una persona real. Cuando se introduce el rostro de «Alexa Wilding» en la obra debemos preguntarnos qué significa ese esquema de rostro-signo. Las dos características destacables de ese tipo facial son la simetría extrema y la ausencia de frente. El área que va de los ojos al mentón se alarga, entonces, de manera antinatural. Cuando los niños hacen sus primeros dibujos de rostros, tienden a dibujar un círculo, ponen los ojos bien arriba y la boca abajo. Más adelante se les enseña que para hacer un rostro que se parezca al rostro humano los ojos deben ponerse solo un poco por encima de la línea media para que pueda haber espacio para la frente y la curva del cráneo. El «rostro Wilding» rechaza esa convención. No hay frente, solo hay dos mechones de cabello rizado directamente arriba de las cejas y una partición curvilínea que sube por el cráneo. Esto dificulta su lectura como una frente, lo cual sorprende porque para poder ver tanta superficie del cráneo deberíamos estar por encima de la modelo, mirando hacia abajo. Sin embargo, la mirada de la figura está al mismo nivel que la nuestra; y a causa del parapeto quedamos notoriamente debajo de la figura pintada. Pero esa cualidad abstracta o esquematizada no molesta, de hecho

27 Citado por Susan Casteras, «The double vision in portraiture», en Maryan Wynn Ainsworth, *Dante Gabriel Rossetti and the Double Work of Art*, New Haven, Yale University Art Gallery, 1976. Véase también William Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Londres, 1905-6, vol. I, p. 341: «La tendencia de Rossetti al hacer el boceto de un rostro era convertir los rasgos de la modelo en su tipo ideal preferido, y si lo conseguía, el dibujo tenía un enorme encanto, pero había que usar mucho la imaginación para ver el parecido con la modelo».

hace falta mirar mucho para notarla. El hecho de que no resulte groseramente antinatural es prueba de que lo que consumimos con placer es un orden impuesto artísticamente y no la descripción de un ser humano.

¿Qué significa ese rostro-signo? Podemos abordarlo comparando las dos versiones de *Regina cordium*. La versión de 1860 es una imagen de extrema chatura, en la que la cabeza de la mujer y sus hombros han sido fijados rígidamente sobre la superficie de un plano decorativo, resuelto con líneas regulares. Pero su cabello está suelto, un signo aceptado y sugestivo de desorden permitido, convencionalmente un signo de la sexualidad femenina.[28] La expresión del rostro es limitada, aunque el ángulo de la cabeza y la mirada distanciada funcionan, una vez más, como un significante de la melancolía y, por desplazamiento, de la pérdida. Sin embargo, los ojos bajos cumplen la función de ofrecer el rostro a la supervisión constante del espectador.

La versión de 1866 es radicalmente distinta. El cabello está bajo control y se lo distribuye simétricamente. La pérgola, similar a una cuadrícula, acentúa la naturaleza controlada, ordenada y adiestrada; la chatura se ve intensificada por el fondo dorado. La simetría abstracta y la limitación del potencial expresivo o interpretativo producen un rostro icónico, hierático. Pero a diferencia de los íconos del arte religioso a los que se imagina investidos con el poder de mirar a quien los mira, aquí la mirada está casi en blanco. No es posible exagerar la importancia de este fenómeno. En la poesía amorosa hay una larga tradición de imaginería relativa a los ojos en la que la mirada de la amada hacia el poeta/amante es crucial para instigar el amor. Esto ha sido llama-

28 El comentario deriva de T. J. Clark, «Preliminaries to a possible treatment of *Olympia* in 1865», *Screen*, vol. 21, nº 1, 1980, p. 36.

do el «tópico del ojo agresivo», pues se imagina que el ojo envía dardos y flechas que atraviesan y penetran al amado, con evidentes implicancias fálicas. La masculinidad de la mirada, incluso si es una dama quien mira, se explica aún más por la relación entre la dama amada y los dioses o los poderes superiores, un vínculo que existe en el simbolismo masculino del sol. Por otro lado, hay una tradición en la que el ojo es el símbolo de los genitales femeninos. Las connotaciones sexuales de la imaginería del ojo agresivo son significativas en todas sus variantes, pero es la mirada de la amada hacia el amante la que comporta esos significados.[29] La teorización feminista convencional ha hecho hincapié en la mirada posesiva del espectador, que se presupone masculino, sobre la forma femenina convertida en objeto. Por más correcta que sea esa idea, solo es la mitad del cuento, pues el placer de mirar imágenes implica investir de un poder imaginario a la «mirada perdida», no solo de las personas representadas sino del Otro al que sustituyen momentáneamente. Hasta aquí he enfatizado esa mirada remota como significante de la melancolía y, como tal, generadora de un sentido de pérdida en el espectador, y más adelante analizaré una obra en la que la mirada dominadora de la figura se vuelve un significante crucial. En el «rostro Wilding» hay un estancamiento muy significativo en torno a la mirada: un congelamiento de ese intercambio de miradas a través del cual se articula pictóricamente al deseo.

La noción de imagen de culto o ícono fue planteada correctamente por Myers al denominar a esas pinturas «cuadros sagrados de una nueva religión». La inferencia se apoya en un poema

29 Lance K. Donaldson-Evans, *Love's Fatal Glance: A Study of Eye Imagery in the Poets of the École Lyonnaise*, University of Mississippi, Romance Monographs Inc., 1980. Agradezco a la Dra. Patricia Simons de la Universidad de Sydney esta referencia así como la discusión de este texto.

de Rossetti sobre la pintura de una «dama amada». En «The portrait» («El retrato») leemos:

> ¡Mirad! Ya está hecho. Sobre el largo y grácil cuello
> El molde de la boca es testigo de su voz y de sus besos,
> Los ojos sombríos recuerdan y anticipan.
> Su rostro es su santuario. Que todos los hombres sepan
> Que en los años por venir (¡Oh, Amor, tal es tu regalo!)
> Aquellos que la miren deben venir primero a mí.[30]

En apariencia, el poema habla de un retrato. Articula los deseos fundamentales de posesión del objeto amado en los términos de un coleccionista de cuadros. La imagen pintada del ser amado es lo que se puede poseer de manera completa y atemporal.[31] Se introduce, así, una forma clásica de fetichismo. Se inviste a los símbolos inanimados con los poderes, propiedades e interacciones sociales propios de las personas. Esa cualidad fetichista –en el sentido religioso o mágico– se ve reforzada por el término «santuario», un lugar de adoración de una persona santa, por lo general *después de su muerte*. La palabra «santuario» introduce metonímicamente el tópico de la muerte en el ámbito del amor, y también del arte. El arte mata –detiene el tiempo– y también consagra.[32]

30 «Lo! it is done. Above the long, lithe throat / The mouth's mould testifies of voice and kiss, / The shadowed eyes remember and foresee. / Her face is made her shrine. Let all men note / That in all years (O Love! Thy gift is this) / They that would look on her must come to me».

31 Véase el análisis sobre el encargo que hizo Carlos II a Peter Lely de un retrato de Nell Gwyn, en John Berger, *Ways of Seeing*, Londres, BBC y Penguin Books, 1972, p. 52. (Existe traducción al español: *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2012).

32 «Consagrar» en inglés (*enshrine*) comparte etimología con «santuario» (*shrine*) [N. de la T.].

Rechaza la muerte por medio de la representación eterna, una vez más al servicio de la necesidad psíquica.

Para continuar esa línea de análisis, debemos considerar una pintura excepcional entre las obras reunidas bajo el rótulo «Rossetti», excepcional debido a que es un desnudo parcial, *Venus verticordia* (Bournemouth, Russell-Cotes Art Gallery and Museum) (*). La pintura fue un encargo de J. Mitchell de Bradford en 1863 o 1864. La modelo original era una cocinera que trabajaba para la familia en Portland Place (nótese la utilización de una mujer de clase trabajadora para el cuerpo y, originalmente, también para los rasgos del rostro). Una sanguina de esa modelo realizada en 1863 sitúa el desnudo de medio cuerpo en un entorno típico, contra un parapeto, con una glorieta a modo de fondo (Faringdon, Buscot Park Faringdon Collection) (*). En la esquina superior derecha, en un papel escrito a mano, encontramos un poema de Rossetti. Entre 1864 y 1868 se hizo un óleo a partir de este tema, que sufrió notorios cambios. La figura de Venus emerge de una enramada de rosas exuberantes y madreselvas a rayas rojas, cuyos zarcillos aparecen pintados con notoria insistencia como si fueran dedos. En el arte y la literatura del siglo XIX, el simbolismo de las flores estaba muy difundido y Rossetti y su círculo hicieron un amplio uso de los significados particulares asociados con flores específicas.[33] Pero su profusión en esta pintura excede ese significado controlado y cobra sentido por su exceso. Las flores han sido usadas a menudo como metáfora de la sexualidad femenina o, mejor dicho, de los genitales femeninos.[34] En esta pintura, sugiero que funcionan como una metáfora que reconoce y al mismo tiempo desplaza esas connotaciones sexuales cubriendo o enmascarando las partes sexualizadas del cuerpo que tradicionalmente se borran en la representación (incluso) de Venus en el arte europeo occidental. Pero al cubrir de manera tan excesiva, las flores atraen la atención tanto hacia lo que está ausente como hacia la ansiedad que la presencia/ausencia genera en el productor/espectador masculino. De hecho, John Ruskin llamó a la pintura *Flora* (combinando la mujer con la flor precisamente en ese punto sensible de especificidad sexual). Odiaba el cuadro *a causa de* esas flores:

> Utilicé a propósito la palabra «maravillosamente» pintadas con respecto a esas flores. Eran maravillosas para mí, en su realismo; horribles –no puedo usar otra palabra– en su tosquedad: mostraban una enorme fuerza, una cierta falta de sentimiento que subyace a todo lo que estás haciendo últimamente.[35]

La referencia a la tosquedad y la falta de sentimiento nos recuerda la crítica de William Holman Hunt y habla de una incomodidad que no puede ser tratada de manera directa. Quizá parte del problema es la ambigüedad que surge de la conjunción de signos iconográficos que compiten entre sí. La figura es una Venus, por el título y por el dardo (de Cupido) y la manzana dorada (el premio de la diosa en el famoso concurso de belleza juzgado por Paris). Pero la manzana también funciona en la iconografía cristiana como el atributo de Eva, el signo de su

33 Sarah H. P. Smith, *Dante Gabriel Rossetti's Flower Imagery and the Meaning of his Paintings*, tesis doctoral, Universidad de Pittsburgh, 1978.

34 Por ejemplo William Blake, «The sick rose», en *Songs of Innocence and Experience*, 1789-94. (Existe traducción al español: «La rosa enferma», *Cantos de inocencia; cantos de experiencia*, Barcelona, Orbis, 1998).

35 Carta fechada en 1865 dirigida a D. G. Rossetti, incluida en E. T. Cook y A. Wedderburn (ed.), *The Works of John Ruskin*, Londres, 1903-1912, vol. XXXI, p. 491.

pecado, el descubrimiento de ese conocimiento sexual que introdujo la diferencia y sus males.[36] Por último, la figura tiene un halo, un signo de santidad o sacralidad, de una figura de culto como la Madonna, la fantasía de una madre pura y asexual que puede procrear manteniendo su inocencia sexual, como una dama. ¿Cuadra, puede cuadrar, todo esto?

F. G. Stephens, un colaborador cercano a Rossetti y un crítico en cuya columna en *Athenaeum* el artista solía publicitar su carrera luego de tomar la decisión de dejar de exponer, hizo una descripción interesante de la pintura en 1865:

> Parece una Venus salida de un relato de Chaucer, no la madre solemne de la gran escuela griega, y menos aún la pequeña meretriz de la Venus de Médici (...). Protege su manzana con el amenazante dardo, mientras Psiqué, en vuelo trémulo, atraviesa la superficie. Ladrona de corazones, no destruye el alma; cargados de peligros, sus modos son inescrutables; no hay más mal que bien en ella; es victoriosa e indomable.[37]

El regodeo de Stephens en el terror y la subordinación coquetea con la fascinación popular por la *femme fatale*. Pero cuando miramos la pintura, ¿tiene sentido la identificación con la *femme fatale*, destructora de hombres, sugerida también en el poema

36 La expulsión del Jardín del Edén, de una unidad que en las reescrituras patriarcales de antiguos mitos es con el Padre Dios en lugar de la Madre Tierra, dramatiza de manera mítica la transición desde la fase diádica de la unidad imaginaria con el origen-madre hacia el mundo de la diferencia, separación y pérdida perpetua. En las versiones judeocristianas de la leyenda de Edipo, el sexismo se instala por el hecho de que a Eva se la culpe por la separación y se la castigue por ello.

37 *The Athenaeum*, 21 de octubre de 1865 [1982], p. 546 de la edición de 1982.

que acompaña al cuadro? ¿Exuda la obra una sensualidad grosera? Yo sostengo que la pintura es muy poco venusina y en nada voluptuosa. Carece del efecto que sus elementos constitutivos podrían despertar en el espectador. En cambio, nos encontramos con un signo inestable que vacila entre lo que podríamos denominar una imagen maternal y una imagen erótica de fría y despiadada dominación.[38]

Lo que esta figura significa no es lo que está allí sino lo que no está o no puede ser articulado o expresado. A pesar de todos los signos, emblemas y claves usados para garantizar que esta imagen represente la cualidad de ser hembra, una hembra sexualizada y deseable, la obra terminada es más bien un punto muerto carente de erotismo, de sentimiento, frío. La sexualidad es representada de manera vívida pero desplazada y con demasiada ansiedad en el exceso de madreselvas y rosas que distraen, enmascaran y al mismo tiempo señalan lo que no puede ser mostrado. La conjunción de Eva, Venus y Madonna constituye a la mujer como un signo ambiguo, peligrosa para el hombre a través del cono-

38 En su debate con T. J. Clark sobre *Olympia* (Manet, 1863), Peter Wollen intentó despejar las dudas de Clark sobre la inconsistencia de los modos gráficos empleados dentro de una única imagen al sugerir que «la oscilación sin fin entre la fantasía de la *femme fatale*, dominadora e impiadosa, y la de la odalisca, complaciente, abierta y abyecta» se podría explicar en términos de fetichismo: «El fetichismo es quizás la instancia clásica de cómo se puede suturar, contener, garantizar y dejar en un punto muerto las operaciones inconmensurables de la psiquis». (*Screen*, vol. 21, nº 2, 1980, p. 22). Creo que Wollen está en lo cierto al ver la evolución, en la representación visual de mediados del siglo XIX, de una construcción fetichista de la forma femenina singular, pero yo sugiero que la oscilación es entre la fantasía de la madre fálica y la imagen negativa de lo mismo, la mujer fatal. Resulta de especial relevancia para analizar ese fenómeno en la obra rotulada «Rossetti» el tema de la escala de las figuras y del posicionamiento del espectador.

cimiento, la dominación o la sexualidad, terriblemente distante pero deseada con ansiedad, una presencia casi alucinatoria.

Una manera de explorar esa contradicción es hacer referencia a las teorías clásicas de Freud sobre el fetichismo. La teoría freudiana intenta teorizar la manera en que adquirimos una sexualidad generizada, es decir, las motivaciones que transforman a infantes polimorfos, perversos y bisexuales en sujetos femeninos o masculinos más o menos fijos. Las descripciones freudianas privilegian lo que de manera alarmante se llama complejo de castración. (Un complejo es un conjunto de ideas y sentimientos conscientes e inconscientes interconectados que ejercen una influencia dinámica sobre el comportamiento). La castración implica más que la pérdida de los órganos sexuales masculinos. En el momento histórico en que ese complejo empieza a establecerse, el niño (pues el varón es el sujeto principal de la teoría freudiana) está en la fase fálica, el punto en el que el cuerpo puede satisfacer la necesidad de consuelo y proveer placer gratuito. El miedo a ser lastimado (la castración) no se localiza en la pérdida de un órgano específico. Más bien representa la amenaza a las posibilidades narcisistas del cuerpo significadas por el órgano de placer gratuito. El niño tiene un sentido incompleto e inestable de lo que es: los movimientos preliminares hacia la formación de un yo dependen de una imagen del cuerpo percibida desde afuera, por ejemplo en un espejo. La imagen del cuerpo imaginado como una unidad completa, coherente, autosuficiente, es la precondición de la formación de la subjetividad. Así, el miedo a algún daño al cuerpo como totalidad significa una amenaza para el sentido de ser, aún precario y en formación, en un momento crítico de narcisismo. En ese complejo campo de significaciones inestables, el descubrimiento (que para Freud era visual) de las diferencias anatómicas en los cuerpos –una diferencia expresada como presencia y ausencia– está enormemente

sobredeterminada en sus efectos. La revelación de la pérdida representada por la ausencia de un signo/lugar particular de gratificación autónoma no solo abre la posibilidad de daño al propio cuerpo sino que señala el daño ya ocurrido en el cuerpo de la madre, que hasta ese momento era la garantía contra cualquier desastre. Dos imágenes gemelas de lo que más adelante será fijado en el plano lingüístico como mujer (como diferencia) serán generadas en ese cruce de conocimientos y significados aún en formación. Una es la fantasía compensatoria de la madre preedípica, aún fálica y poderosa; la otra es la fantasía de la mujer no solo como algo dañado sino como el daño en sí mismo, castrada *y* símbolo de la castración.

En las estructuras familiares organizadas por la división sexual del trabajo, la primera fuente de vida y amor es por lo general una mujer. Sobre esa base se apoya la imagen partida de esa figura dominante, por un lado poderosa pero siempre amenazante, la *femme fatale*; por el otro poderosa pero irrecuperable, la madre fálica de la infancia, deseada por siempre.

En la teoría freudiana, el descubrimiento de la diferencia anatómica es traumático, de allí que se establezcan varias defensas contra ese conocimiento terrible, esa expulsión de la unidad paradisíaca con la madre. Se puede negar el conocimiento: sabemos pero actuamos como si no supiéramos, y vivimos con el constante peligro de ser confrontados con ese conocimiento amenazante. El mito de la cabeza de Medusa es una representación clásica de esa fantasía.[39] Con su melena poblada de serpien-

39 En 1867, C. P. Mathews de Ind. Coope & Co. encargó una obra titulada *Aspecta Medusa* (VS 183), pero luego fue rechazada y el proyecto se abandonó. Existe un poema con el mismo título: «Andrómeda, salvada y desposada por Perseo / Ansiaba todos los días ver la cabeza de Gorgona / Hasta que él la alzó sobre una fuente, ordenándole que se inclinara / y

tes como compensación fálica, la cabeza de Medusa convertirá en piedra a aquel que la mire de manera directa. Sin embargo, puede vérsela sin riesgo alguno desde un espejo; una imagen muy significativa en relación con la función de la representación visual y el posicionamiento sexual.

La cabeza de Medusa es también un fetiche, y el fetichismo constituye otra defensa fundamental. Involucra el desplazamiento hacia otro objeto de la ansiedad creada por la visión de un cuerpo diferente. Freud explica algunos de los fetiches clásicos (zapatos, piernas, pieles, terciopelo, ropa interior) como artículos asociados con los momentos precedentes al descubrimiento alarmante. Pero también informa del caso de un joven cuyo fetiche era mirar una nariz brillante.[40] John Ellis desarrolló ese ejemplo con más detalle para postular que la mirada tranquilizadora de la mujer al niño, previa/posterior al descubrimiento, es en sí misma un fetiche.[41] Una forma final de fetichismo, que también implica no solo el desplazamiento sino la conversión fetichista, es la transformación de la totalidad de la forma femenina en un fetiche, un sustituto de lo que aparentemente falta en el cuerpo materno, el falo. Laura Mulvey ha aplicado productivamente esta idea no solo a las figuras amarradas, de tacones altos, látigo en mano y envueltas en piel, propias de la pornografía y el arte pop de Allen Jones,[42] sino también al fenómeno de la estrella femenina de cine (Figuras 5.14-5.15).

> Ese segundo camino, la escopofilia fetichista, construye la belleza física del objeto, transformándolo en algo satisfactorio en sí mismo (...). La escopofilia fetichista puede existir por fuera del tiempo lineal porque el instinto erótico se concentra tan solo en la mirada.[43]

La combinación de mujer y belleza puede entonces explicarse en términos del fetichismo que resulta de los psicodramas a través de los cuales nos encontramos con el régimen patriarcal de la diferencia sexual. La reducción de la narración y el privilegio de la mirada, cuyas demandas definen cómo se diseña la figura femenina, caracterizan la obra de Rossetti y permiten localizar históricamente la formación de lo que Laura Mulvey percibe en la representación cinematográfica.

Es posible utilizar esa lectura del fetichismo en los problemas que plantea la *Venus verticordia*. El punto no es explicar sus significados, sino comprender su fracaso para significar, para producir

bajo el espejo protector del agua pudo ver sin riesgo / la muerte por la cual vivía. / Que vuestros ojos no conozcan / nada prohibido, aunque / alguna vez salve además de matar, pero que / su sombra sobre la vida sea suficiente para vos». (En su versión en inglés, dice: «Andromeda, by Perseus saved and wed, / Hankered each day to see the Gorgon's head: / Till o'er the fount he held it, bade her lean / And mirrored in the way was safely seen / That death she lived by. / Let not thine eyes know / Any forbidden thing itself, although / It once should save as well as kill; but be / Its shadow upon life enough for thee»).

40 Sigmund Freud, «Fetishism» [1927], *On Sexuality*, Harmondsworth, Penguin Books, 1977, Pelican Freud Library, vol. 7, p. 351. (Existe traducción al español: «Fetichismo», en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, vol. XXI, 1979).

41 John Ellis, «Photography/pornography, art/pornography», *Screen*, vol. 21, nº 1, 1980, p. 101.

42 Laura Mulvey, «You don't know what is happening, do you, Mr Jones?», *Spare Rib*, nº 8, 1973, reeditado en Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, Londres, Pandora Press, 1987.

43 Laura Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», *Screen*, vol. 16, nº 3, 1975, p. 14. (Existe traducción al español: «El placer visual y el cine narrativo», en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México D. F., Universidad Iberoamericana/Universidad Nacional Autónoma de México, 2007).

conocimiento. La pintura yuxtapone signos que podrían entenderse como poseedores de significado erótico, al representar el cuerpo femenino desnudo como un objeto deseable para la sexualidad masculina, de la cual es signo. Pero las relaciones entre estos signos no garantizan un sentido pleno. Su significación está detenida; la mirada del espectador queda fija en un fetiche, un fragmento de cuerpo, un rostro esquematizado, una mirada vacía. Por lo tanto, en un registro desplazado, el todo significa una ausencia, el falo, aliándose así con las ansiedades de castración que incita la exposición de la mujer como no varón, como diferencia.

Las repeticiones que los historiadores modernistas del arte explican como pereza creativa o producción servil para el mercado pueden ser explicadas ahora en términos de un nudo psíquico. La repetición funciona como «insistencia, como la presión constante de algo oculto pero no olvidado».[44] Como serie, las pinturas constituyen una pantalla visual en la que se proyectan los dramas fundacionales de la formación de la masculinidad burguesa. Las escenas tienen sus variaciones. A veces, la madre fálica y el peligro erótico se conjugan en un momento congelado de exposición y negación, como ocurre en *Venus verticordia*; otras, se las elabora según imaginerías distintas pero interdependientes.

V

Entre 1866 y 1870, Rossetti produjo dos piezas vinculadas, *Sibylla palmifera*, la belleza del alma (Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery) (*), y *Lady Lilith*, la belleza del cuerpo (Wilmington,

44 Rose, *op. cit.*, p. 31.

Delaware Art Museum) (*). En la ideología burguesa, la polaridad entre cuerpo y alma ocupó un papel central en la construcción contradictoria de la mujer. Lucy Bland ha planteado que

> la representación contradictoria de la mujer como, por un lado, moral y virtuosa, y por el otro «animal», fue posible gracias a la escisión de la mujer en tres en vez de en la dualidad cartesiana de mente y cuerpo: la espiritualidad femenina (su moralidad) era pura y etérea, pero estaba en constante riesgo de ser sobrepasada por el instinto animal de la reproducción que regía su cuerpo *y también* su mente.[45]

Aunque esa escisión afectaba las imágenes de todas las mujeres, también funcionó para segregarlas en términos de clase: un fenómeno producido dentro de la institución social de la familia burguesa, en la que el cuidado de los hijos se dividía entre la instrucción moral de la madre y el trabajo físico diario de las sirvientas. Para el niño varón, la madre/dama era una fijación remota e idealizada. Ayudada por las sirvientas y las niñeras, permanecía distante de todo contacto físico o posibilidad de ensuciarse, en consecuencia era imaginada casi sin cuerpo, y sin duda como asexual.[46] En completo contraste, el cuerpo (del niño y de los otros como seres físicos) es palpable entre las sirvientas que atienden, limpian, alimentan y miman al niño pequeño. En su ensayo «Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa» (1912), Freud intenta explicar en el plano

45 Lucy Bland, «The domain of the sexual: a response», *Screen Education*, nº 39, 1981, p. 59.

46 Lee Davidoff, «Class and gender in Victorian England», en Judith L. Newton *et al.* (ed.), *Sex and Class in Women's History*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1983, pp. 24-27.

físico los efectos de esa división social y sexual del trabajo en la vivienda burguesa, que al mismo tiempo alienta y proscribe, construye y canaliza la sexualidad infantil y su construcción de género. La unión ideal –para el varón adulto– de lo afectivo y lo sensual se ve a menudo impedida, según el análisis de Freud, por la escisión entre una representante idealizada de la madre prohibida y un objeto sexual degradado. (Desde ya que Freud no hace ningún comentario sobre las implicaciones de clase; el poder de género y clase que le permite al burgués proveerse de mujeres socialmente subordinadas que son sexualizadas, objetivadas y usadas).[47]

En *Lady Lilith* se utilizaron la figura y los rasgos de la modelo «Cornforth», una mujer sensualizada y usada sexualmente. Rossetti comenzó la obra en 1864 en el mismo estilo de *Bocca baciata* y la completó en 1868; en 1872 la retrabajó y modificó el rostro para adecuarlo al tipo «Wilding». Una acuarela fechada en 1867 (VS 2050), probablemente una copia hecha por H. T. Dunn, el asistente de Rossetti, ofrece algunas claves para entender lo que motivó las siguientes líneas de F. G. Stephens:

47 Sigmund Freud, «On the universal tendency to debasement in the sphere of love» [1912], *On Sexuality*, *op. cit.*, vol. 7, p. 251: «La vida amorosa de estos seres permanece escindida en las dos orientaciones que el arte ha personificado como amor celestial y terreno (o animal). Cuando aman no anhelan, y cuando anhelan no pueden amar. (...) Para protegerse de esa perturbación, el principal recurso de que se vale el hombre que se encuentra en esa escisión amorosa consiste en la degradación psíquica del objeto sexual, al par que la sobrestimación que normalmente recae sobre el objeto sexual es reservada para el objeto incestuoso y sus subrogaciones». (Se cita traducción al español: «Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa» [1912], en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1996, vol. XI, pp. 176-177).

> La manera en que Rossetti pintó a *Lilith* la hace aparecer en la ardiente languidez del lujo y la belleza triunfantes, sentada como si viviera ahora, y reclinada hacia atrás en vestido moderno, si se puede usar correctamente ese término. La abundante melena de oro pálido cae sobre su garganta, busto y hombros venusinos, y con voluptuosa autocomplacencia (...) contempla sus facciones en un espejo. La suntuosidad altiva del hermoso rostro de hechicera moderna, la fábula de un alma fría rodeada de encantos, no vela (...) el fuego de un físico voluptuoso. Tiene pasión sin amor, languidez sin saciedad, energía sin corazón y belleza sin ternura o compasión por el otro.[48]

Lilith es cuerpo, es sexualidad, es peligro. El texto se construye a partir de una escisión, pero expresa las ansiedades que esa escisión conlleva. La pasión sin amor nos habla de una sexualidad femenina autónoma en un sistema social en el que el amor significa la sumisión de las mujeres al control legal y moral y la definición de su sexualidad por parte de los hombres. Un apetito voraz implica que esa hembra de fantasía no le dará a su amante la gratificación del poder del falo para satisfacer (y entonces definir) las necesidades sexuales femeninas.[49]

Sin embargo, es posible y placentero –la prosa tiembla de excitación ante la evocación de esta imagen atrofiada– contemplar su figura desde la seguridad del espejo del arte. De hecho, la pintura juega con espejos y miradas. Lilith es representada como capturada por su propia imagen en el espejo, que retiene su mirada hacia el espectador, la cual podría ser peligrosa al revertir la jerarquía de mirar/ser mirada. El

48 F. G. Stephens, *The Portfolio*, mayo de 1894, pp. 68-69.
49 John Ellis, *op. cit.*, pp. 102-105.

soneto que acompaña el cuadro, «Body's beauty» («La belleza del cuerpo»), destaca esa problemática:

> De la primera mujer de Adán, Lilith,
> (La hechicera a quien amó antes de recibir el regalo de Eva)
> Se cuenta que, antes que la de la serpiente, su dulce lengua ya [urdía engaños
> Y su pelo encantado era el oro primigenio.
> Y aún hoy se sienta; joven, mientras el mundo envejece;
> Y, sutilmente, contemplándose a sí misma,
> Atrae a los hombres para que miren la red brillante que teje,
> Hasta que corazón, cuerpo y vida en ella quedan presos.
> La rosa y la amapola son sus flores, pues ¿dónde
> Podremos encontrar, oh Lilith, aquel a quien no engañen
> Tus fragancias, tu sutil beso y tus sueños tan dulces?
> Ah, en el mismo instante en que ardieron los ojos del joven en [los vuestros,
> Tu embrujo lo penetró, quebró su altivo cuello
> Y estranguló su corazón con uno solo de tus dorados cabellos.[50]

50 «Of Adam's first wife, Lilith, it is told / (The witch he loved before the gift of Eve), / That, ere the snake's, her sweet tongue could deceive, / And her enchanted hair was the first gold. / And still she sits, young while the earth is old, / And, subtly of herself contemplative, / Draws men to watch the bright web she can weave, / Till heart and body and life are in its hold. / The rose and poppy are her flowers; for where / Is he not found, O Lilith, whom shed scent / And soft-shed kisses and soft sleep shall snare? / Lo! as that youth's eyes burned at thine, so went / Thy spell through him, and left his straight neck bent / And round his heart one strangling golden hair». (De los poemas de Rossetti existe traducción al español: *La casa de la vida*, Madrid, Hiperión, 1996).

Se denomina a Lilith como «hechicera», un término inventado para las mujeres que enfrentan el orden patriarcal del conocimiento teológico o médico; el *hechizo* de Lilith funciona mediante una mirada penetrante, castradora. La imagen de un corazón estrangulado por el cabello dorado solo puede ser descripta como cortante. Además, Lilith desafía otros órdenes regulatorios: el de la naturaleza y el del tiempo, y, así, rompe el lazo que une a la mujer con el cuerpo postedénico.[51] Ella es, como la fantasía de Walter Pater con respecto a la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, «joven mientras el mundo envejece»; el peligro de su belleza es eterno,[52] y eso se relaciona con su maldad preexistente a la caída de Eva. Lilith es irredimible, pues se la representa como malvada por naturaleza. De hecho, en otro poema, «La enramada del edén» («Eden bower»), es Lilith quien seduce primero a la serpiente. Lilith es primordial en otro sentido más íntimamente relacionado con las ideologías contemporáneas. Lilith representa a la mujer saturada de sexualidad, nunca en un estado de inocencia (recordemos la caracterización de Hunt de la inocencia y la virtud). El reino fantaseado de *femmes fatales* y diosas míticas estaba estructurado por las relaciones y los discursos sociales dominantes sobre la clase y el género. Las prostitutas, por ejemplo, eran vistas como representativas de un estado más primitivo de evolución, una noción apoyada por los antropólogos que veían a las

51 Es decir, el cuerpo que debe pasar por el trabajo de parto y sufrir el paso de los años. Para un análisis contemporáneo de los conflictos entre la feminidad, su representación y el envejecimiento, véase la obra de Mary Kelly *Interim* (1986), discutida en el siguiente capítulo.

52 Walter Pater, «Leonardo da Vinci» [1869], *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* [1873], Glasgow, Fontana, 1975, pp. 122-123: «Tiene más años que las rocas en las que se sienta; como un vampiro, ha muerto muchas veces y ha aprendido los secretos de la tumba».

mujeres contemporáneas denominadas «primitivas» como viriles, de gran apetito sexual y promiscuamente inmorales.[53] Así disfrazada por la mitología y la poesía elevada, la Lilith de la pintura y del poema representa la figura degradada pero deseablemente peligrosa de la sexualidad femenina deformada en su representación por la proyección de fantasías y miedos inconscientes.

Sibylla palmifera, acompañada del poema «Soul's beauty» («La belleza del alma»), es el triunfo de lo espiritual sobre la mente y el cuerpo peligrosamente sexuados de las mujeres primitivas/obreras. Las connotaciones de clase surgen de la cadena de significantes puestos en movimiento por la frase «en un trono»: las reinas se sientan en los tronos, la Reina de los Cielos, por ejemplo, la Madonna virginal, la Reina de Corazones, la Reina como la madre-signo en la mayoría de los cuentos de hadas. Sin embargo, ella es «consagrada», es decir que está muerta, pero se la conmemora. Esta belleza también tiene una mirada poderosa:

Bajo el arco de la Vida, donde el amor y la muerte,
El terror y el misterio, guardan su santuario,
Yo vi a la Belleza en un trono, y aunque su mirada despertó mi
[admiración
La retuve como si fuera mi aliento.
De ella son los ojos que, sobre el cielo
Y bajo el mar se posan sobre vos, y que pueden
Por mar o cielo o mujer, atar a una única ley,
Ser el siervo de su palma y su corona.

Esta es la Señora de la Belleza, en cuya alabanza
Vuestra voz y vuestra mano aún se agitan; hace tiempo la conocéis

53 Bland, *op. cit.*, p. 60.

Volando en el aire, batiendo alas, al calor
La siguen siempre vuestro corazón y vuestros pies,
¡Con qué pasión irremediable,
En cuántos vuelos, en cuántos modos y días![54]

La mirada petrifica, una vez más, una imagen de castración, pero por un curioso desplazamiento esa mirada puede ser consumida oralmente, retenida como el aliento, el aliento vital que puede ser una metáfora de la leche de la vida que los infantes consumen en una instancia en la que los placeres de succionar, ser reconfortados, ser satisfechos están inextricablemente ligados al ser mirados por la mujer que alimenta. La evocación de lo maternal puede rastrearse además en el penúltimo verso, compuesto por términos poderosos: «con qué pasión irremediable». Allí habla el deseo, no la lujuria sexual, sino la búsqueda compulsiva del objeto primario, perdido para siempre: la madre pre-edípica. En este punto mi referencia es la obra de Jacques Lacan, quien cuestionó las interpretaciones freudianas con respecto a la existencia de un esquema de progreso evolutivo lineal de los infantes a través de las fases oral, anal y fálica. Lacan postuló una teoría sobre la construcción y la sexualización de los sujetos hablantes sobre la base de órdenes de significado. Los órdenes mayores son lo Real (sobre el cual se trazan los otros dos), lo Imaginario (cuya base es el es-

54 «Under the arch of Life, where love and death, / Terror and mystery, guard her shrine, I saw / Beauty enthroned; and though her gaze struck awe, / I drew it in as simply as my breath. / Hers are the eyes which, over and beneath, / The sky and sea bend on thee, which can draw, / By sea or sky or woman, to one law, / The allotted bondman of her palm and wreath. / This is that Lady Beauty, in whose praise / Thy voice and hand shake still, long known to thee / By flying air and fluterring hem, the heat / Following her daily of thy heart and feet, / How passionately and irretrievably, / In what fond flight, how many ways and days!».

tadio del espejo) y lo Simbólico (el orden cultural del lenguaje y los lugares psicosociales asignados a los hablantes del sistema). Se nos da «acceso» al orden simbólico mediante la adquisición del lenguaje, que se afirma en el trauma edípico como el momento último y más complejo de una serie de escisiones y pérdidas a las que el infante ha estado sometido desde su nacimiento. Lo Imaginario representa una fase intermedia *entre* el estado infantil de dependencia total, en el que su cuerpo es una masa incoherente de pulsiones y sensaciones sin límites o locaciones determinados ni diferenciaciones del mundo o de su madre/cuidadoras, *y* su posicionamiento simbólico como sujeto hablante. En el estadio del espejo, el infante contempla una imagen, algo más completo, perfecto, competente, una fantasía y un otro del cual debe derivar los primeros indicios de un ser separado, discreto, un yo. Superamos en parte esa escisión y esa separación imaginada mediante las identificaciones que definen al orden imaginario, en particular la identificación con la madre, es decir que mientras la separación flota como amenaza para el infante aún incompetente, se puede imaginar una unidad; la identificación imaginaria del niño como similar a la madre anula tanto la separación como cualquier indicio de diferencia.

No obstante, también debemos traer a colación otros dos puntos relevantes para nuestro análisis. La madre de esas identificaciones también aparece en el espejo como imagen, y lo imaginario depende a su vez de un juego de miradas dirigidas a la imagen en el espejo y a un Otro que pueda confirmar el sentido de esa imagen. La formación de un yo se afirma asimismo en el segundo espejo, aquel de la mirada de la madre al niño.[55] Aunque es sobrepasado por el acceso al orden simbólico, ese modo imaginario nunca es suplantado del todo. Como explica Jean Roussel en una introducción a la obra de Lacan en términos que parecen especialmente reveladores sobre ciertos fenómenos de la obra de Rossetti:

> El ser imaginario y simbólico están cercanamente correlacionados, en el hombre siempre existe la posibilidad de regresión al modo imaginario, con su anhelo del *objeto permanente suprarreal*. Cuando eso ocurre, se observa un retirarse del intercambio abierto de verdad en el discurso humano, y la palabra se vuelve representativa de una cosa petrificada que está al servicio de *la satisfacción alucinatoria del deseo primordial*.[56]

En el comienzo de este capítulo, me referí a la desconcertante conjunción de realismo y fantasía. Lo suprarreal y la alucinación parecen muy apropiados para definir el modo en que ese mundo de representaciones de enorme detalle, paleta evocativa, creíble pero ficcional, puede satisfacer el anhelo del objeto perdido para siempre. ¿Es eso lo que determina y estructura a pinturas como *Sibylla palmifera*, con su presencia estática, casi hierática, mantenida a distancia por su propia inmovilidad monumental y por la lejanía de su mirada (H. Myers)?

55 Jacques Lacan, «The mirror phase as formative of the function of the I», en *Écrits: A Selection*, Londres, Tavistock Press, 1977. (Existe traducción al español: «El estadio del espejo como formador de la función del yo (Je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica», en *Escritos 1*, México D. F., Siglo XXI, 1984); Jacqueline Rose, «The imaginary», en Colin MacCabe (ed.), *The Talking Cure*, Londres, Macmillan, 1981.

56 Jean Roussel, «Introduction to Jacques Lacan», *New Left Review*, nº 51, 1969, p. 65. Véase también Steve Burniston y Chris Weedon, «Ideology, subjectivity and the artistic text», *On Ideology*, Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies, Working Papers in Cultural Studies nº 10, 1977. El énfasis es mío.

VI

Las teorías lacanianas sobre el deseo y lo imaginario proponen para la imagen la función de medio a través del cual recobrar el acceso visual al objeto perdido. Ello está en aparente contraste con el uso que le hemos dado arriba a las teorías psicoanalíticas sobre el fetichismo, según las cuales las imágenes indican una necesidad de negar y mantener distancia de una visión potencialmente amenazante y del conocimiento de la diferencia que esa visión genera. No es el único conflicto y tal vez sea necesaria cierta recapitulación. Comencé por vincular los nuevos esquemas pictóricos de representación de cabezas femeninas a la polarización ideológica victoriana de los hombres y las mujeres como opuestos absolutos y evidentes. Los dibujos de Rossetti representan a la mujer como visiblemente diferente, y el signo mujer es equiparado con un objeto hermoso para la contemplación. En el siguiente nivel de análisis, examiné ese fenómeno a partir de la consideración de la mujer como signo de la diferencia. Propuse que el embellecimiento funciona como un medio para controlar la amenaza y la pérdida sobre la cual se construye la diferencia sexual. Además, en ese nivel estructural, psíquico, se planteó la problemática relación entre la *sexualidad* masculina y la visión. En esta descripción teórica, la sexualidad es un producto del establecimiento de la diferencia sexual, no una capacidad innata o una precondición. La sexualidad se produce con deseo, y ambos dependen del precio que impone el patriarcado a la adquisición del género y el lenguaje: la represión de la madre y de la unidad diádica entre madre e hijo. El juego del deseo presente en y generado por el acto de mirar imágenes es, en esencia, contradictorio, ya que: a) se teme el conocimiento de la diferencia (la mujer como amenaza), y b) se fantasea con su objeto (la imagen de la mujer como una fantasía del deseo masculino, su signo). El uso de la teoría psicoanalítica no solo provee herramientas interpretativas para comprender la inquietud obsesiva por las imágenes de mujeres y su naturaleza inconsistente, sino que deriva la atención desde las lecturas iconográficas hacia el estudio de los procesos de la imagen, lo que se hace con ella y lo que ella hace por sus usuarios.

El artículo de Laura Mulvey al cual nos hemos referido antes, de fama bien merecida, muestra los dos usos del psicoanálisis. Postula al cine como un dispositivo que administra placer a su público de acuerdo con las formaciones psíquicas de la sexualidad masculina dentro de las sociedades patriarcales burguesas. Sostiene, en primer lugar, que la imagen de la mujer (nótese que es cuestión de una imagen) «permanece en la cultura patriarcal como un significante del otro masculino, ligada a lo simbólico, en el cual el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través del dominio lingüístico al imponerlas sobre la imagen muda de la mujer aún atada a su lugar como portadora y no creadora de significados».[57] Pero Mulvey también identifica las paradojas del falocentrismo, en cuyos sistemas representativos los placeres generados por la dominación visual y el consumo voyeurístico de imágenes de una forma femenina evocan la ansiedad que a ésta se le hace significar dentro de la cultura patriarcal. El consiguiente régimen de representación es fetichista. El fetichismo como vía de escape y mecanismo de defensa se impone sobre la organización pre-edípica anterior de las pulsiones, los instintos sexuales, de los cuales el principal es la escopofilia, el amor a mirar. Ese amor a mirar deriva, según Freud, del placer que obtiene el infante incompetente e inmóvil al imaginar que tiene control sobre otro por someterlo a su mirada controladora. La combinación

57 Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», p. 7.

de escopofilia y fetichismo, la escopofilia fetichista, «construye la belleza física del objeto, transformándolo en algo satisfactorio en sí mismo».[58] Mulvey también señala cómo ocurre ese proceso por fuera del tiempo lineal: suspendiendo la narración de una película, dándole un banquete a los ojos mediante un primer plano de doce metros del rostro de Dietrich o de Garbo.[59]

58 *Ibidem*, p. 14.

59 Considero que el ensayo de Barthes «The face of Garbo» es muy sugestivo en su intento de analizar la evolución de ese rostro-imagen; véase *Mythologies*, Londres, Paladin, 1973 [1957] (existe traducción al español: «El rostro de la Garbo», *Mitologías*, México D. F., Siglo XXI, 2002). El análisis de Laura Mulvey sobre la función icónica de la imagen de la mujer se basa específicamente en el dispositivo cinematográfico. Sin embargo, la autora localiza la escopofilia fetichista precisamente en esos momentos en los que el impulso narrativo y el flujo de imágenes cinematográficas se ven suspendidos por las inserciones icónicas de gigantescos primeros planos de rostros sin cuerpo, iluminados de manera poco natural, que flotan libre, abstractamente, sobre la vasta superficie de la pantalla. Existe una conexión entre las condiciones de visión de esas imágenes dentro de los cines y las que ofrecen otros sitios de consumo, a través de la circulación de ese tipo de primeros planos y otros fotogramas similares para los fanáticos. Sugiero que existe un vínculo estructural entre el surgimiento a mediados del siglo XIX de una convención pictórica de representación que produjo a la mujer como ícono en un «marco congelado» y la inserción en el cine narrativo de íconos atemporales, lo que vuelve el análisis de Mulvey especialmente pertinente. Sin embargo, el fetichismo se refiere no solo al hecho de rehacer la figura imaginada, sino también a una estructura de visión que depende de una relación entre la separación (del espectador)-(de la) representación-(en una posición de) especularidad (es decir, un espejo). Si bien la máquina cinematográfica precisamente organiza las condiciones de visualización de los espectadores de manera fetichizadora, en la oscuridad, haciéndoles perder la conciencia del propio cuerpo y del espacio debido a la prolongada inmovilidad y la excitación exclusivamente visual, la visualización de fotografías fijas o de pinturas enmarcadas puede lograr una estructura similar. En la imagen fija, que el primer plano del cine replica, la

¿No hay allí un eco del lamento de Holman Hunt por la falta de narración en las obras de Rossetti y su ansiedad en torno de la gratificación del ojo?

Las pinturas que marcan el punto de quiebre desde 1858 en adelante carecen cada vez más de narración, confiando, en cambio, en los mensajes lingüísticos presentes en los títulos o en la poesía inscripta a menudo en el lienzo o en el marco. Esas palabras-signos sirven como conductores no de narraciones que se hallan completas en otro lugar, sino de sonetos, una forma que establece posiciones particulares desde las cuales el objeto en el poema o pintura es visto de manera oblicua, como la cabeza de Medusa en el espejo. En frases como «¡Mirad! Allí se sienta ella» o «Vi a la Belleza en un trono», etc., se hace evidente una determinada posición de visión. Los posicionamientos de quien mira y de quien es mirado ponen en acto un orden específico de diferencia sexual y determinan de quién es la lucha interna que se está negociando. No es el orden natural de las cosas que los hombres disfruten de mirar a mujeres encantadoras, sin importar cuánto se haya naturalizado ese orden. Las relaciones de placer vinculadas a esa actividad necesitan ser construidas y controladas para que sea posible lidiar con los peligros concomitantes al momento en que esa mirada se focaliza en algo que, en cuanto signo de la diferenciación, implica pérdida y muerte.

separación se logra por la ausencia de lo que es representado en el momento de ver y por los efectos especulares de la imagen encuadrada. Los espectadores de pinturas son incitados tanto a nivel retórico como social, y esas imágenes son producidas para la contemplación relativamente privada en el estudio o el hogar. El carácter fetichista de la imaginería y del consumo de imágenes, tal como lo define Mulvey, se identifica precisamente con el primer plano atemporal de una parte del cuerpo. En cambio, el voyeurismo está relacionado con narrativas de exploración y castigo.

Las peculiaridades de la estructura anatómica solo importan dentro de un orden cultural que hace que la variedad signifique diferencia, «A» y «no A».[60] El término «hombre» conserva su importancia solo en relación negativa con un otro. Es algo que ocurre en las sociedades humanas en las que el vínculo primario se da entre una cuidadora/madre y niños de cualquier sexo. La diferenciación depende de la introducción en esa díada madre-hijo de un tercer término, un «Otro», una figura paterna, una autoridad que puede intervenir y delimitar la relación madre-hijo. La fase del imaginario refiere a ese momento en que el niño es forzado a vislumbrar su propia separación en dos registros: el cuerpo de su madre como distinto del suyo propio y su propia existencia como entidad discreta percibida, primero, como una imagen en otro lugar, un espejo. El descubrimiento se compensa a través de la identificación con la madre, imaginando que se es como ella. Es la confrontación con lo que la cultura define como dos términos diferentes, madre y padre, lo que provoca la crisis que Freud denominó edípica. Una vez que se introduce la diferencia se destruye la unidad imaginaria entre madre e hijo, a quien se fuerza a adoptar una posición relativa a esos términos de diferencia, es decir, una posición como sujeto masculino o femenino, y renunciar a la madre a cambio de un objeto sustituto. Dentro de un sistema patriarcal, la diferencia es ordenada en el nombre del padre. Los atributos del padre apuntalan el significante de la diferencia, el falo, que, como consecuencia, significa tanto poder/presencia *como también* pérdida/ausencia. Es también el significante del deseo, que es producido en ese momento de pérdida de unidad con la madre. Por tanto, el sexo es adquirido al precio de la represión de la madre y la sumisión a la ley del padre. La masculinidad es moldeada por esa experiencia traumática, en la que la feminidad es producida como su signo. Ese escenario esquemático es muy abstracto. De hecho, como se observa en los estudios de caso llevados a cabo por Freud, las hipótesis se construyen a partir de historias de vida que demuestran la variabilidad de cada trayectoria personal al atravesar esa formación, y su inestabilidad. La negociación organizada de las presiones y límites de la formación psicosexual son la sustancia de los placeres y propósitos de un vasto espectro de la producción cultural.

60 Jacqueline Rose, «Introduction II», en Juliet Mitchell y J. Rose (ed.), *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the École Freudienne*, Londres, Macmillan, 1982, p. 42: «La diferencia sexual es asignada según si el sujeto posee o no el falo, lo cual no significa que la diferencia anatómica *sea* diferencia sexual (que una pueda ser reducida estrictamente a la otra), sino que la diferencia anatómica *cifra* la diferencia sexual, es decir, se transforma en la única representante de lo que esa diferencia tiene permitido ser».

Más arriba en este capítulo hice referencia al conflicto metodológico que implica reemplazar la interpretación de los significados de las pinturas por un examen del trabajo que tiene lugar a través de su producción y consumo. Podría parecer que he renegado de ese compromiso al utilizar el psicoanálisis para explicar las tipologías e incluso las propiedades materiales y estilísticas de las obras en cuestión. No obstante, no he utilizado el psicoanálisis como la clave, sino más bien como un medio para identificar el proceso de formación psíquica bajo un orden social e ideológico específico. Las prácticas de representación cobran forma dentro de esos procesos y contribuyen a su incesante reproducción. Pero si son sitios de producción de significados y de los posicionamientos que ellos conllevan, también pueden ser sitios para su negociación. Así, cuando pregunté por qué a los compradores burgueses de esas pinturas les gustaba mirarlas, tenía en mente la posibilidad de que ellas funcionaran dentro de los campos ideológicos imperantes (insinuados por ejemplo por Ruskin y Hunt en los textos que he citado) y que también per-

mitieran emprender alguna travesía por sus límites simbólicos. La descripción lacaniana de la transición potencial entre los dos órdenes de significado que nos han constituido como sujetos me permitió articular ese proceso.

VII

Para hacer más claro este punto, deseo analizar una última pintura, *Astarte Syriaca* (1877, Manchester, Manchester Art Gallery) (*), pintada a partir de otro tipo facial asociado con Jane Burden Morris, que se caracteriza por una nutrida y crujiente melena oscura, ojos grandes por debajo de cejas pobladas y continuas, y una boca enorme, exagerada. *Astarte Syriaca* es la imagen de la diosa siria del amor que rompe el molde de la obra de Rossetti presente en las tipologías «Cornforth» y «Wilding». La figura está erguida, vista casi de cuerpo entero, como si viniera hacia nosotros, saliendo de su espacio pictórico.

El rostro «Morris» domina la producción de Rossetti de la década de 1870. Sus rasgos fueron objeto de esquematización y simetría extrema, lo que se muestra de manera vívida en el pastel preparatorio de la cabeza de Astarte fechado en 1875, que Rossetti convirtió en una obra independiente (Londres, Victoria and Albert Museum) (Figura 6.1). Es el epítome de la evolución del rostro-objeto insinuado en los dibujos de la década de 1850 que discutimos en el inicio del capítulo. Aquí la cabeza flota sobre el campo blanco del papel, separada de su cuerpo; un objeto plano, perfecto. Pero la diferencia entre este formato y el efecto del rostro reunido con su cuerpo móvil en la pintura final es sorprendente y revelador. El rostro de la figura de Astarte está más cargado de expresión. Pareciera como

si Astarte mirara hacia un espectador/sujeto/adorador que está posicionado en subordinación a esta figura monumental, parecida a una torre. Aquí la cuestión de la escala es vital, pues anula dramáticamente toda posibilidad de intimidad voyeurística en el espacio privado, algo que caracteriza a *Bocca baciata*, por ejemplo. Las relaciones de mirada están invertidas de una manera que recuerda a las imágenes de culto medievales, en las que la imagen como ícono era investida con el poder de mirar al espectador. Algunos historiadores del arte han descripto a *Astarte Syriaca* como una imagen cruel y aterradora del amor,[61] leyéndola obviamente como una especie de *femme fatale*. Me gustaría proponer una lectura completamente opuesta, pues veo en su escala, en su postura activa y su mirada investida de poder

61 Julian Treuherz, *Pre-Raphaelite Paintings from the Manchester City Art Gallery*, Manchester, 1980, p. 108. Para señalar el contraste con ese punto de vista se puede citar el poema escrito para acompañar la pintura: «Misterio: ¡Contemplad! Entre el sol y la luna / Astarte de los sirios: Reina Venus / fue antes que Afrodita. El brillo plateado / De su cinturón que da dos vueltas a su cintura y abraza el beneficio infinito / de la dicha en la que el cielo y la tierra comulgan: / Y de su cuello, que se inclina como el tallo de una flor / y de sus labios temerosos del amor y ojos absolutos que acostumbran / el pulso de los corazones a la melodía que domina las esferas / Lleva una antorcha, sus dulces ministros reúnen a / Todos los tronos de luz más allá del cielo y el mar / A ser testigos del rostro de la Belleza / Ese rostro, del hechizo del Amor que todo lo penetra, / Amuleto, talismán y oráculo / entre el sol y la luna un misterio». («Mystery: lo! betwixt sun and moon / Astarte of the Syrians: Venus Queen / Ere Aphrodite was. In silver sheen / Her twofold girdle clasps the infinite boon / Of bliss whereof the heaven and earth commune: / And from her neck's inclining flower stem lean / Love-freighted lips and absolute eyes that wean / The pulse of hearts to the spheres' dominant tune. / Torch bearing, her sweet ministers compel / All thrones of light beyond the sky and sea / The witnesses of Beauty's face to be: / That face, of Love's all-penetrative spell / Amulet, talisman, and oracle, – / Betwixt the sun and moon a mystery»).



Figura 6.1 Dante Gabriel Rossetti, *Estudio de Jane Morris para Astarte Syriaca*, 1875.

una imagen que trasciende la cualidad inerte y fetichista de las tantas otras imágenes discutidas previamente.

En su ensayo «Woman and the literary text» (La mujer y el texto literario), John Goode examinó los modos en que el análisis literario podría ser útil a los estudios feministas. Descartando la tendencia a reducir el texto literario a algo fuera de sí mismo –fuesen tendencias históricas o intelectuales (o personalidades artísticas)–, Goode planteó la necesidad de analizar la *articulación* del texto, o la manera en que este transforma los materiales que son sus temas. Además, distinguió dos tipos de coherencia que pueden percibirse en los textos: una coherencia ideológica, en la que el material/la representación no se transforman ni exponen, sino que permanecen como algo conocido, familiar; y una coherencia ficcional en la que nos volvemos «conscientes del sentido mismo de la ideología que da forma y motiva la representación».[62] En ese punto, sostendré que en *Astarte Syriaca* se exponen las estructuras ideológicas dominantes sobre las que se funda el régimen fetichista de representación, de manera tal que el espectador es posicionado contra el patriarcado.[63]

En una parte de su ensayo, Goode analiza imágenes de mujeres peligrosas a partir de una discusión de la novela *Lilith*, de George MacDonald (1895), así como de *She* (Ella), de H. Rider Haggard (1887). Goode lee a esta última como una novela sobre las dificultades impuestas a la sexualidad masculina, de las cuales Ayesha, Ella, es tanto la causa principal como la liberación. El relato tiene por protagonistas a un académico seco y misógino, Holly, y su joven compañero Leo Vincey, que se embarcan en una misión para vengar el asesinato de un antepasado de este último a mano de Ayesha.

62 John Goode, «Woman and the literary text», en Juliet Mitchell y Ann Oakley (ed.), *The Rights and Wrongs of Women*, Harmondsworth, Penguin Books, 1976, p. 218.

63 La fuente teórica que utiliza Goode es, claramente, la obra de Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1978 [1966], que también influyó en la formulación de T. J. Clark en su ensayo «On the social history of art», en *Image of the People*, Londres, Thames & Hudson, 1973, del cual adopto el argumento sobre la manera en la que los textos retrabajan los materiales ideológicos que estructuran su producción. (Existen traducciones al español: P. Macherey, *Para una teoría de la producción literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1974; T. J. Clark, «Sobre la historia social del arte», *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981).

La narración pronto cede paso a algunas metáforas de lucha sexual que dejan en claro que la naturaleza de su proyecto es «una cruzada contra el poder de las mujeres sobre el hombre». «Ella» dirige una sociedad matrilineal en la que las mujeres eligen a sus compañeros sexuales y no mantienen la monogamia. Como Lilith, las prostitutas de clase trabajadora y los pueblos «primitivos», ellas encarnan una sexualidad femenina contraria a las regulaciones burguesas institucionalizadas como feminidad. Sin embargo, cuando Ayesha aparece no simboliza el mal primordial que se había anticipado. «Ella» encarna un principio alternativo de conocimiento que se basa en el amor, a través del cual apunta a revolucionar el mundo. No obstante, muere en la llama por la cual esperaba ganar vida eterna (compárese con la peligrosa eternidad de Lilith). Las necesidades ideológicas del orden dentro del cual se ha producido la novela demandan que esa transgresión de la ley eterna sea castigada con la muerte: no se le puede permitir a «Ella» que triunfe. Pero Goode sostiene que lo que hace que *Ella* sea una buena novela es que los personajes Holly y Vincey y, por lo tanto, el público lector, sienten que la novela aliena su vínculo con esa ley ideológica:

> El viaje de ida no llega a ser una liberación del pasado (la intención de venganza) sino un viaje hacia ese pasado que permite revelar cuán insignificante es el miedo masculino y su conveniente aceptación de la ley eterna, por lo que no puede haber ningún viaje de regreso (...). *Ella* es una buena novela porque nos lleva (a nosotros, los lectores) a hacernos la pregunta reprimida en el proyecto de los personajes: lo que destruye la destructiva mujer, ¿somos nosotros o nuestro sometimiento?[64]

64 Goode, *op. cit.*, p. 237.

El tópico ficcional del viaje de regreso refiere a la fantasía de regresión a un momento previo a la fijación de la ley patriarcal, la cual demanda el sometimiento a un orden que niega el objeto primordial de amor so pena de sufrir la pérdida del ser/la muerte, y pone en marcha un deseo irrealizable. *Ella* revela el precio que se paga por el ordenamiento patriarcal de la sexualidad, la incompatibilidad entre amor y deseo.

Quiero sugerir que, por un momento, *Astarte Syriaca* también apela al reino de la fantasía y logra un orden similar de coherencia ficcional. Lleva a un nivel visible las presiones que motivaron y dieron forma al proyecto de «Rossetti»: la negociación de la sexualidad masculina en un orden en el que la mujer es el signo no de mujer, sino de ese Otro en cuyo espejo debe definirse la masculinidad. Ese otro no es, sin embargo, simple, constante o fijo. Oscila entre la significación del amor/la pérdida y el deseo/la muerte. El terror puede ser negociado por el culto a la belleza impuesto sobre el signo mujer y por el culto al arte como un reino compensatorio, autosuficiente y formalizado de belleza estética en el que la belleza de la mujer-objeto y la belleza de la pintura-objeto se fusionan, se fetichizan. Pero a veces algunas obras trascienden esa fetichización obsesiva y repetitiva y componen una figura ante la cual el espectador varón puede pararse subyugado. La Venus siria, por su escala, su actividad y su mirada construye una imagen de fantasía de la plenitud materna imaginaria y de la madre fálica. Solo que la mayoría de las figuras femeninas en la obra de Rossetti no funcionan de esa manera. Al igual que las diosas de la pantalla de Hollywood, adoptan la fascinación icónica de ser miradas, mientras que ellas *no miran*. Las pinturas de Rossetti trazan un viaje en el que se persigue obsesivamente a la Mujer, pero en el que la mujer como mujer rara vez aparece. La mujer como signo es una función de la lucha por la aceptación del orden de la sexualidad a lo largo del proceso

en el que esta queda establecida; pero este orden está constantemente amenazado por el retorno de lo reprimido, por la regresión a lo Imaginario, una regresión que se caracteriza por el anhelo del objeto permanente suprarreal, un deseo que iría a realizarse mejor en el estático, congelado «aquí» y «entonces» de la fotografía fija, o el primer plano del cine, los cuales rápidamente reemplazaron a la pintura en su función negociadora de esas áreas de representación y sexualidad.

La tendencia dominante a la obsesión con la imagen fetichizada, el «rostro-objeto» petrificado, funcionó sobre el eje de la regulación social y sexual del orden burgués emergente en el Reino Unido de mediados del siglo XIX. Rossetti y el círculo de intelectuales y artistas con los que se mezclaba negociaron en nombre de ese orden la aceptación de la sexualidad masculina, creando una forma ideológica de representación en nombre de la clase a la que servían.[65] Los textos que produjeron llevan inscripta la lucha por ajustarse al orden social instaurado en el nivel de la formación psíquica de la sexualidad; un orden por lo general señalado mediante la administración de la mirada y de las posiciones desde las cuales se observa el cuadro. Hay por lo tanto una inquietud por la sexualidad y por el modo de representación. Las obras de Rossetti son previas a Freud y al cine de Hollywood, pero tanto las teorías analíticas de Freud como las formas de representación del cine clásico de Hollywood surgieron de esas mismas formaciones y de sus luchas internas.

65 Véase Raymond Williams, «The Bloomsbury fraction», en *Problems in Materialism and Culture*, Londres, Verso Editions, 1980, pp. 158-159: «Pero en el momento en el que estaban activos, a pesar de todas sus dificultades, no solo representaron un quiebre en su clase (...) sino también un medio que impulsó la siguiente etapa necesaria para la evolución de la clase en sí».

7
La década del setenta en la revista *Screen*
Sexualidad y representación en la práctica feminista: una perspectiva brechtiana

Debería existir una práctica artística que realmente mire hacia el futuro, hacia un momento que será diferente. Creo que ese es el punto que no hemos llegado a comprender. Los críticos miran una obra y dicen: «Es tan solo una comprensión deconstructiva y negativa de la experiencia personal», sin ver lo que la obra como un todo representa en términos de una mirada positiva del cambio social y de lo que el arte podría llegar a ser en el futuro.

Mary Kelly entrevistada por Monika Gagnon,
C Magazine, nº 10, 1986, p. 24

I

En septiembre de 1985 inauguró una exposición titulada *Difference. On Representation and Sexuality* (Diferencia. Sobre la representación y la sexualidad) en el Institute of Contemporary Arts de Londres. Sin duda fue un evento feminista de gran importancia en el que se exhibieron obras de mujeres y hombres: Ray Barrie, Victor Burgin, Hans Haacke, Mary Kelly, Sylvia Kolbowski, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Yve Lomax, Jeff

Wall y Marie Yates.[1] Secundada por un programa de proyecciones de cine y video, la exposición se había montado previamente en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York en diciembre de 1984. La curadora Kate Linker comenzaba su prólogo al catálogo con la siguiente afirmación:

> En los últimos diez años, un conjunto significativo de obras han explorado el complejo terreno triangulado por los términos de la sexualidad, el significado y el lenguaje. En literatura, artes visuales, crítica y análisis ideológico, la atención se centró en la sexualidad como una construcción cultural, en oposición a una perspectiva que se apoya en la verdad natural o «biológica». Esta exhibición traza un mapa de ese territorio en las artes visuales. Presenta obras de sus principales participantes. Y explora las implicaciones radicales de ese enfoque. Su tesis –la producción continua de la diferencia sexual– abre las posibilidades de cambio, pues sugiere que esto no necesariamente conlleva reproducción, sino más bien una revisión de nuestras categorías convencionales de oposición.[2]

La exposición defendía un concepto crítico de la práctica artística y de la política cultural generado durante la década del setenta en disputa con la hegemonía ya en decadencia del modernismo estadounidense y de las galerías e instituciones de Nueva York, en el corazón de la industria del arte capitalista occidental. En el clima de lo que se denominó «posmodernismo de reacción», esas prácticas fueron marginadas. La exposición en sí era

1 Mary Kelly discute la estrategia en contra del canon «biológico» de las exposiciones de «puras mujeres» en «Beyond the purloined image», *Block*, nº 9, 1983, p. 68.

2 Kate Linker, «Foreword», en *Difference. On Representation and Sexuality*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 5.

una manera de declarar el rechazo a esa obliteración del proyecto crítico de la década del setenta, un fenómeno representado por la celebración curatorial y financiera del renacimiento de la pintura y del expresionismo.[3] Pues el nuevo expresionismo no solo reintroducía un sentido acrítico de la Gran Tradición, sino que, de manera significativa, también definía al arte y sus procesos creativos y materiales como exclusivamente masculinos. Prueba de ello es la exclusión total de las mujeres de la celebración llevada a cabo en la Royal Academy de Londres en 1981, *A New Spirit in Painting* (El nuevo espíritu en la pintura).[4]

Aunque las obras presentadas en la exposición *Difference* solo podían leerse en conflicto con esos *revivals* tradicionalistas de la pintura y su espíritu expresivo, algunos críticos radicales expresaron sus reservas con respecto a los recursos teóricos y las estra-

3 Hal Foster, «Post modernism: a preface», en *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press, 1983, reeditado como *Postmodern Culture*, Londres, Pluto Press, 1985, p. xxi. (Existe traducción al español: Hal Foster, «Introducción al posmodernismo», en *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985).

4 La ideología del arte que vuelve a poner en circulación la crítica neoexpresionista queda expresada con simplicidad en este texto: «Los estudios de los artistas están llenos de tarros de pintura una vez más, y un caballete abandonado en una escuela de arte es algo infrecuente. Adonde quiera que se lleve la mirada, sea Europa o Estados Unidos, se encuentran artistas que han redescubierto la pura alegría de pintar (...). En síntesis, los artistas vuelven a pintar, se ha vuelto vital para ellos, y esa nueva conciencia de la importancia contemporánea de la forma más vieja de su arte es tangible en el aire en donde quiera que se haga arte. Esta nueva preocupación por la pintura se relaciona con una determinada visión subjetiva, una visión que incluye tanto la comprensión de sí del artista como un individuo involucrado en el búsqueda de la autorrealización y como un actor en un estado histórico mayor». Christos M. Joachimides, «A new spirit in painting», en el catálogo del mismo nombre, Londres, Royal Academy of Arts, 1981, p. 14.

tegias de representación empleados por artistas como Burgin, Kelly, Barrie, Lomax y Yates. Fue precisamente la triangulación de sexualidad, lenguaje y significado a través del uso del psicoanálisis lacaniano lo que se consideró polémico.[5] Por ejemplo, en la introducción a una serie de ensayos sobre el arte y la cultura contemporáneos, Hal Foster se preocupaba porque «debido al énfasis adverso en la definición lacaniana del complejo de Edipo en términos de "Nombre del Padre", a veces se pierde la especificidad del patriarcado como formación social y práctica diaria».[6] Lo que llevaba en su opinión a una posible contradicción entre «su deseo político de transformar las instituciones sociales y su pesimismo histórico en cuanto al patriarcado (...). Este arte sin duda demuestra que el sujeto se produce socialmente, pero no alcanza con decir que sus estructuras patriarcales son entonces "susceptibles de cambio" cuando no se ofrecen estrategias para el cambio y cuando se presenta a esas estructuras como cualquier otra cosa antes que transhistóricas y como primigeniamente psicológicas».[7] Si bien admitía la importancia de esa área de trabajo, Foster agregaba una advertencia final: le preocupaba la

5 Para una descripción más amplia de este tema, véase Kate Linker, «Representation and sexuality», *Parachute*, nº 32, 1983, reimpreso en Brian Wallis (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Nueva York/Boston, New Museum of Contemporary Art/David R. Godine, 1984. (Existe traducción al español: Kate Linker, «Representación y sexualidad», en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001). Para otro sitio de análisis crítico de las teorías sobre la diferencia sexual basadas en el psicoanálisis, véase el número de *Screen* titulado «Deconstructing difference», vol. 28, nº 1, 1987.

6 Hal Foster, «Introduction», *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Port Townsend, Bay Press, 1985, p. 9.

7 *Ibidem*, pp. 9-10.

«fascinación con las representaciones que se impugnan» y, más aún, que la insistencia feminista en la construcción social de la diferencia sexual y del rol de la «mujer como signo» hubiera sido defendida en exceso.

Evidentemente había una preocupación política por el uso del psicoanálisis, por el trabajo deconstructivo en torno de las representaciones y por las políticas culturales feministas involucradas en ello. Pero lo que faltaba en la manera en que esos temas se discutían en la década del ochenta era una comprensión histórica, apoyada en los acontecimientos específicos de la década del setenta, de la motivación política que había sustentado esas estrategias. Una de las omisiones principales de los términos de análisis de esas prácticas británicas es la recirculación a comienzos de los setenta de las teorías y prácticas del dramaturgo, cineasta y teórico cultural Bertolt Brecht en la revista de cine británica *Screen*.

II. La década del setenta en la revista *Screen*

Quiero empezar por los chicos.[8] En 1980, la revista *Screen* incursionó en la historia del arte al invitar a T. J. Clark a publicar una

8 No es coincidencia que mi vía de entrada a este debate involucre autores, textos y temas que ya he tratado en este libro. Que todos confluyeran en las páginas de la revista *Screen*, en la cual Clark publicó su ensayo, hizo, sin duda, que se tratara de un número dedicado a los chicos, con ensayos de Clark, John Ellis y Victor Burgin que daban cuenta de temas planteados por el feminismo, solo que tomando el control del debate. A aquel número le siguió el de las chicas, aunque estaba también dominado por los chicos: la respuesta de Willemen a John Ellis, «Dear John», y la de Wollen a Clark.

de las versiones de su estudio sobre *Olympia* (1863) de Édouard Manet. La orientación polémica de sus argumentos sobre las prácticas fundacionales del modernismo se volvía explícita en las secciones finales. A partir de lo que él consideraba el fracaso de Manet para sostener una crítica radical a las ideologías burguesas, Clark lanzaba una proyección de lo que sería necesario que tuviese una pintura para alcanzar con éxito esa posición.[9] En el siguiente número, el cineasta y teórico Peter Wollen publicó una respuesta al ensayo de Clark en términos que abiertamente sugerían una segunda ronda para el famoso debate que Bertolt Brecht y Georg Lukács sostuvieron en la década del treinta sobre los méritos políticos del realismo frente al modernismo.[10] Wollen acusó a Clark de negar el proyecto modernista en todas sus formas al abogar, en apariencia, por un retorno al realismo. (Más adelante Clark lo negó). No obstante, el malentendido instó a Wollen a defender a los artistas contemporáneos que trabajaban desde un modernismo radical o político que se nutría de las teorías de Bertolt Brecht. Wollen atacó el argumento de Clark considerándolo «un intento de socavar todo el paradigma del modernismo y, específicamente, la estética del sector vanguardista radical. Sin duda, hacer algo así es darle la espalda a toda la historia del arte político de este siglo».[11]

Wollen también criticó severamente a Clark por ignorar las teorizaciones feministas de la diferencia sexual y su uso del aná-

9 T. J. Clark, «Preliminaries to a possible treatment of *Olympia* in 1865», *Screen*, vol. 21, nº 1, 1980, pp. 38-41.

10 Véase Theodor Adorno, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Ernst Bloch, Georg Lukács, *Aesthetics and Politics* (edición de Ronald Taylor), Londres, New Left Books, 1977.

11 Peter Wollen, «Manet: modernism and avant-garde», *Screen*, vol. 21, nº 2, 1980, p. 25.

lisis psicoanalítico de las posiciones de mirada y del sujeto, que estaban resultando tan productivas en la cultura crítica del Reino Unido de esa época. En un párrafo significativo, Wollen hacía referencia indirecta a dos de los proyectos mayores de esa fracción cultural: *Acertijos de la esfinge* (*Riddles of the sphinx*, 1977), una película creada por él en conjunto con Laura Mulvey, y *Documento posparto* (*Post partum document*, 1973-1979), de Mary Kelly.

> En el ensayo de Timothy Clark hay un pasaje en el que imagina una pintura en la que «la producción de un sujeto sexual» sea representada en una «formación de clase particular». Esa es, sin duda, *la* pintura (si es una pintura y no alguna otra forma más compleja de arte) sobre la cual es importante pensar. Según mis términos, esa no es una pintura sobre la Mujer, sino sobre la producción de la mujer como un fetiche en una confluencia particular de capitalismo y patriarcado (...). Una imagen así no identificaría a la «Mujer» ni a ninguna mujer particular, sino que haría frente a los mecanismos subyacentes que producen el discurso sexual dentro del cual se coloca a las mujeres. En consecuencia, cuando Timothy Clark pregunta: «¿Importan esas prácticas desidentificatorias?», la respuesta debe ser «Sí».[12]

Las prácticas desidentificatorias refieren a las estrategias para desplazar al espectador de una posible identificación con los mundos ficcionales e ilusorios que ofrecen el arte, la literatura y el cine, perturbando la «danza de la ideología» que nos involucra y nos pone de parte de los regímenes opresivos de clase y de clasificaciones y posicionamientos sexistas, heterosexistas y racistas. Aunque esas estrategias estaban asociadas con las teo-

12 *Ibidem*, p. 23.

rías de *Screen* que derivaban de la semiótica y el psicoanálisis, Wollen claramente hizo la conexión con Brecht y consideró que Clark invocaba al realismo como oposición a un modernismo asociado exclusivamente con las definiciones estadounidenses y «greenberguianas», en lugar de vislumbrar la utilización política de otro modernismo asociado con Brecht.

Ese pequeño intercambio podrá parecer ya un poco anticuado, dado que los debates en torno de lo posmoderno hacen que una defensa del modernismo, brechtiano o de cualquier otro tipo, parezca si no curioso, sin duda reaccionario. Pero por mucho que consideremos que la condición posmoderna es nuestro horizonte ineludible, los temas planteados en la década del setenta no han sido superados. De hecho, el conocimiento histórico específico es una defensa vital contra la suspensión posmodernista de la historia. Incluso en los círculos críticos radicales se pone un énfasis excesivo en, por ejemplo, la teoría psicoanalítica utilizada por ciertos artistas, en detrimento de una comprensión de las razones políticas que sustentan su uso estratégico en la lucha contra la opresión sexual.

¿Pero qué tiene que ver este debate con el feminismo?

El sitio del debate era la representación del cuerpo femenino. Clark analizaba *Olympia* en cuanto pintura modernista canónica, sin detenerse a preguntar seriamente por qué el modernismo se instala en el territorio de un cuerpo femenino convertido en mercancía; ni hablar de considerar la política sexual de su posición como escritor.[13] Wollen pudo descartar con facilidad el

13 En un trabajo posterior sobre este tema, publicado en *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Nueva York/Londres, Alfred A. Knopf/Thames & Hudson, 1984, Clark sí otorgó a la prostituta una posición central en los discursos de la modernidad, aunque siguió tratando de fijar esa figura en términos de clase y no de género. Véanse pp. 78 y 117.

obstinado desconcierto de Clark sobre las inconsistencias de los sistemas significantes de la pintura en relación con la significación de la sexualidad, pero lo pudo hacer remitiéndose al trabajo feminista sobre el psicoanálisis, a las tesis feministas sobre la representación de la mujer, el fetichismo y la mirada. (Cabe destacar que ninguno de los dos autores se ocupó de la raza, una dimensión central de la representación y los significados sexuales presentes en *Olympia*). El texto clave que da cuenta de esa problemática es, por supuesto, el ya mencionado «El placer visual y el cine narrativo», de Laura Mulvey,[14] que identifica como recurso fundamental del dispositivo cinematográfico a la mirada activa y dominadora que somete a la imagen pasiva de la mujer, que es fragmentada o desmembrada, fetichizada y, sobre todo, silenciada. Aunque se lo ha utilizado mucho, el argumento de Mulvey no había sido desarrollado plenamente en relación con la representación modernista en las artes visuales. ¿Por qué articulan las obras canónicas precisamente esas relaciones de poder, un discurso masculino monologal que conjuga el fetiche de la presencia física femenina y su ausencia de voz? Pensemos no solo en *Olympia* sino en *Las señoritas de Aviñón* (Picasso) y la serie *Mujer* (*Woman*) de De Kooning. Carol Duncan y Alan Wallach sugieren en un sólido ensayo que el itinerario al que se sometía al visitante del Museo de Arte Moderno de Nueva York a partir de la distribución de las galerías que exhibían la colección permanente de arte moderno funcionaba como un ritual, una ordalía que se basaba en el encuentro con la gran diosa o la Madre Tierra,

14 Laura Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», *Screen*, vol. 16, nº 3, 1975. (Existe traducción al español: «El placer visual y el cine narrativo», en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México D. F., Universidad Iberoamericana/Universidad Nacional Autónoma de México, 2007).

conjurada una y otra vez por las grandes obras de la tradición moderna.[15] Es necesario reformular esa apreciación perspicaz de forma tal que la pintura modernista pueda ser comprendida no solo como la lucha heroica por la expresión individual o la igualmente dolorosa disciplina de la purificación y la innovación estilística, sino como un discurso más fundamental en torno a las paradojas y ansiedades de la masculinidad, que de forma histérica y obsesiva configura, degrada y desmiembra el cuerpo femenino. Como afirmó Angela Carter: «A Picasso le gustaba cortar mujeres».

El modernismo es a la historia y la práctica del arte lo que el realismo clásico de Hollywood es a la teoría del cine. Necesitamos una teorización igual de exhaustiva de la política sexual que inscribe el modernismo. Para producirla, necesitamos involucrarnos con teorías cuyo objeto primario sea la producción de la diferencia sexual. Para trascender las lecturas feministas de una sola pintura o de un conjunto de pinturas modernistas debemos analizar los sistemas que las generaron. El modernismo se estructura en torno a las políticas sexuales, pero estas están desplazadas por el contenido manifiesto del discurso modernista: la celebración del individualismo creativo masculino. La figura del artista, que en las prácticas críticas y económicas del arte siempre se presupone varón, está unida al signo «mujer», que es su significante dentro de los sistemas de representación. Esto es tan pertinente en el arte figurativo como en las obras que alegan investigar la naturaleza o el vacío cósmico: las polaridades son siempre generizadas y jerárquicas.

15 Carol Duncan y Alan Wallach, «The Museum of Modern Art as late capitalist ritual: an iconographic analysis», *Marxist Perspectives*, vol. 1, 1978.

De mis afirmaciones se podría desprender que el feminismo debe ser automáticamente antimodernista. Existen críticas feministas que sostienen justamente esa idea. Por ejemplo, la destacada crítica feminista estadounidense Lucy Lippard argumentó en el *Art Journal* de 1980 que la mayor contribución del feminismo a la vitalidad futura del arte se encontraba precisamente en su falta de contribución al modernismo, y planteó que:

> El método y las teorías feministas, en cambio, han ofrecido una alternativa interesada en la dimensión social frente a la cada vez más mecanizada evolución del arte sobre el arte. La década del setenta no habría sido para nada pluralista si las mujeres no hubieran aparecido durante esos años para introducir las hebras multicolores de la experiencia femenina en la tela masculina del arte moderno.[16]

En una conferencia en Vancouver en 1982, Nicole Dubreuil-Blondin planteó esa antipatía entre modernismo y feminismo a través de un análisis de la trayectoria de Lucy Lippard como crítica. Concluyó que si bien el feminismo fue antimodernista, proveyó en cierto sentido el paradigma para el arte posmoderno. La autora sugirió que el paradigma artístico de las mujeres podía ser visto como el modelo de ruptura, el otro total que finalmente reconciliaría la estética con la política. Sin embargo, había un enlace común entre el feminismo y otras prácticas: «¿Acaso la vanguardia no está siendo objeto de cambios profundos en su fase posmodernista, y no se corresponden sus nuevas configuraciones exactamente con la problemática del arte de mujeres?».[17]

16 Lucy Lippard, «Sweeping exchanges: the contribution of feminism to the art of the seventies», *Art Journal*, vol. 40, nº 1-2, 1980, p. 362.

17 Nicole Dubreuil-Blondin, «Feminism and modernism: some paradoxes», en Benjamin H. D. Buchloh (ed.), *Modernism and Modernity. The Vancouver*

En 1981 se publicó en *Screen* un artículo que atravesaba los ejes modernista/antimodernista y modernista/posmodernista. En él, Mary Kelly hacía un análisis complejo de varios aspectos fundamentales de la crítica y de la práctica modernistas que al mismo tiempo posicionaba a las prácticas feministas como una fuerza dialéctica que se abría camino entre las paradojas del campo modernista tardío del cual eran, en parte, efecto. Kelly identificó tres ejes fundamentales que se habían vuelto característicos de los discursos modernistas tardíos y eran territorio de una intervención feminista: la materialidad, la dimensión social y la sexualidad.

Materialidad: la doctrina de la «fidelidad a los materiales», o los alegatos a lo Greenberg de que el carácter de una pintura debería, por ejemplo, ser determinado por la naturaleza de su medio material, dan cuenta del acento modernista sobre la materialidad. Analizar el arte desde una posición materialista *histórica* implica admitir el carácter social de la actividad artística, que ocurre dentro de condiciones especificables de producción y consumo. Más aún, implica considerar que los significados se generan a través de sistemas de significación sociales e históricamente variables. En lugar de la reivindicación utópica de la expresión personal y la comprensión universal por medio del poder de los materiales o de las técnicas de las formas artísticas –típica de la teoría modernista–, el materialismo feminista reconoce una política textual, una interrogación de la representación como un sitio social de actividad ideológica.

Dimensión social: indica un énfasis en los contextos de producción del arte. Durante la década del setenta hubo varios intentos

Conference Papers, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1983, p. 197.

de explorar los límites de las instituciones artísticas, como las galerías, que definían qué era arte y qué no. Si bien intentaban desafiar el consumo del arte como mercancía dentro de un mercado artístico, las nuevas formas de arte como la *performance*, el *land art*, el arte conceptual, el *body art* y demás tuvieron una efectividad limitada. Carecían de un análisis del arte como una práctica institucional. Al mismo tiempo que se veía a los museos, los hogares de los propietarios, las cajas fuertes de los bancos y las grandes corporaciones como meros contextos que se usaban después del momento discreto de creación privada en el taller, los artistas seguían soñando con encontrar algún medio que les permitiera proteger su arte de esos «abusos».[18] Sin embargo, el taller y la galería no son espacios separados. Forman momentos interdependientes en los circuitos de producción y consumo de cultura dentro del sistema capitalista. Por lo tanto, Mary Kelly sostenía que la dimensión social del arte es «una cuestión de las instituciones que determinan la lectura de los textos artísticos y de las estrategias que serían apropiadas para intervenirlas».[19] Las intervenciones feministas, además, se fortalecen al colocar al arte y sus instituciones en continuidad con otras prácticas económicas, sociales e ideológicas. Fundadas sobre la lucha política del movimiento de mujeres y su amplia crítica social, las prácticas culturales feministas articulan la actividad artística con el mundo social, en el que la cultura se está volviendo un nivel cada vez más significativo de regulación social y consumo ideológico.

Sexualidad: este ítem es fundamental dentro de la teoría feminista, pero hay que hacer distinciones entre los diferentes usos

18 Un ejemplo de esta actitud puede verse en Eva Cockroft, «Abstract expressionism: weapon of the cold war», *Art Forum*, junio de 1984.

19 Mary Kelly, «Reviewing modernist criticism», *Screen*, vol. 22, nº 3, 1981, p. 45.

del término. Desde la década del sesenta, la sexualidad ha sido un tema privilegiado de la política libertaria. Ese legado configura una vertiente de la cultura feminista para la cual las demandas de las mujeres por una sexualidad autónoma y autodefinida se han vuelto casi una metáfora de nuestra lucha integral por la liberación personal. En las obras de Judy Chicago, por ejemplo, el cuerpo sexualizado de la mujer funciona como el signo del reclamo por la identidad y la integridad esenciales de las mujeres. La sexualidad se entiende dentro de esa tradición como una cualidad o atributo, innata, esencial y liberadora; citando a Foucault, «la verdad de nuestro ser».

En oposición a ese discurso se halla una noción de la sexualidad compuesta por las relecturas lacanianas de Freud y el proyecto histórico de Michael Foucault, en el que se pone el énfasis en el carácter potencialmente opresivo de la producción sociopsíquica de la sexualidad. La sexualidad se percibe como un efecto de los discursos e instituciones sociales (Foucault).[20] Las prácticas artísticas también se han visto implicadas en la manufactura y repetición de las posiciones sexuales por el modo en que administran deseo y placer, alimentan fantasías y sitúan al espectador. Las prácticas feministas han insistido en el reconocimiento de la especificidad de género en el arte al igual que en cualquier otro sitio, pero algunas prácticas en particular se han ocupado justamente de la manera en que se efectúa y se renegocia la sexualización de los sujetos y la producción de la diferencia sexual a través de la circulación incesante de representaciones visuales y de otro tipo.

20 Debe señalarse que esas dos formulaciones no son necesariamente compatibles; de hecho, el análisis de Foucault implicaba al psicoanálisis en la construcción histórica de la regulación social de personas mediante las construcciones de la sexualidad. Véase Michel Foucault, *The History of Sexuality 1: An Introduction*, Londres, Allen Lane, 1979 [1976]. (Existe traducción al español: *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, México D. F., Siglo XXI, 1977). Véase también Stephen Heath, *The Sexual Fix*, Londres, Macmillan, 1982. (Existe traducción al español: *La revolución sexual: balance crítico de los viejos y nuevos mitos que hoy constituyen «la fijación sexual» de nuestra sociedad*, Barcelona, Gedisa, 1984).

De esta manera, volvemos al psicoanálisis, el lenguaje y el significado y la crítica de Hal Foster. Pero las interrelaciones de los tres niveles que identifica Kelly implican una práctica artística de cierta complejidad. Lo social se redefine de inmediato en términos de prácticas textuales a través de las que se fabrican los significados y las posiciones desde las cuales consideramos a esos significados como normales. No obstante, se descubre que lo textual también es material, que no existe como un fenómeno discreto, espiritual (por ejemplo como la encarnación de la creatividad o del espíritu humano, tal como postulan muchas teorías convencionales del arte), sino que funciona dentro de instituciones económicas y sociales que producen tanto mercancías como ideologías. Dentro y cruzando esos dos ejes, la cuestión de la producción de la diferencia sexual insiste, demanda formas variadas de análisis que en apariencia nos alejan de lo concreto de lo social hacia el ámbito de la teoría y el psicoanálisis. Pero el propósito político es fundamental a la hora de exponer las áreas críticas en las que somos producidos de acuerdo a las jerarquías sexuales y las divisiones sociales constitutivas de las relaciones sociales patriarcales y capitalistas.

La revista *Screen* fue un recurso de gran importancia para las prácticas culturales críticas en el Reino Unido de la década del setenta, trascendiendo los confines de la realización cinematográfica y de los *film studies*. De hecho, la aparición en sus páginas del artículo de Clark señaló una alianza momentánea con los sectores radicales de la historia del arte y las artes visuales. Mary Kelly fue nombrada miembro del comité editorial en 1979 y lo mismo

ocurrió conmigo en 1980. Por lo general, se asocia a la revista con la difusión de los avances europeos en los campos de la teoría semiótica y semiológica (Saussure), de la ideología (Althusser) y del sujeto (Lacan).[21] Se suele pasar por alto el fuerte interés en Brecht. A través del ejemplo de Brecht, muchos artistas políticos encontraron un punto arquimediano para escapar del creciente saqueo posmodernista de otros momentos de la historia del arte, ya que les franqueó el acceso a un modernismo que había sido borrado de la historia por la tradición selectiva que traficaban el Museo de Arte Moderno de Nueva York y la historia modernista del arte. Más aún, el legado de Brecht modificaba los usos del posestructuralismo, del psicoanálisis y de la semiótica al crear un puente entre el compromiso político y la intención de desarrollar estrategias artísticas que pudieran tener efectividad política dentro de la esfera de la cultura. Como resultado de los debates marxistas y posestructuralistas, el nivel cultural, definido de manera amplia, estaba comenzando a ser reconocido como de importancia estratégica en el mundo del capitalismo tardío.

Asimismo, no pueden caber dudas de que Brecht era releído en los términos de las teorizaciones del momento sobre la ideología, el lenguaje y la subjetividad. No obstante, la teoría y práctica brechtiana insistían en posicionar los debates en un punto de partida político. Ese posicionamiento explica por qué los artistas politizados del período podían negociar la interacción entre materialidad, dimensión social y sexualidad.

El interés por Brecht se alimentó de las traducciones al inglés de una serie de textos clave que salieron entonces a la luz, como el ensayo «Against Georg Lukács» (Contra Georg Lukács),

21 Anthony Easthope, «The trajectory of *Screen* 1970-79», en Francis Barker (ed.), *The Politics of Theory*, Colchester, University of Essex, 1983.

que apareció en inglés por primera vez en la *New Left Review* en 1974. *Screen* le dedicó dos números a Brecht y el cine.[22] En su artículo sobre el Evento Brecht de 1975 en Edimburgo, Stephen Heath declaró:

> El problema, el problema político para la práctica artística en su intervención ideológica sería precisamente la transformación de las relaciones de subjetividad en la ideología.[23]

¿Como llegamos de Brecht a una afirmación así?

Quizás una de las estrategias más conocidas de Brecht es la del «distanciamiento» o «desfamiliarización», una de las bases de las «prácticas de desidentificación». El punto era liberar al espectador del estado de captura que generan las ilusiones del arte, que alienta una identificación pasiva con los mundos ficcionales. Para Brecht, el espectador debía volverse un participante activo en la producción de significados durante un acontecimiento que se reconocía como una representación pero también como una referencia y una manera de dar forma a la comprensión de la realidad social contemporánea. El distanciamiento no es un estilo o una maniobra estética sino una erosión de las estructuras dominantes de consumo cultural que, como señaló con ingenio Heath en otro artículo en *Screen*, son una forma clásica de fetichismo:

> El fetichismo describe, como hemos visto, una estructura de representación e intercambio y una confirmación constante del su-

22 Véase «Brecht and the revolutionary cinema», *Screen*, vol. 15, nº 2, 1974, y la transcripción del Evento Brecht en el Festival de Cine de Edimburgo en el vol. 16, nº 4, 1975.

23 Stephen Heath, «From Brecht to film: theses, problems», *Screen*, vol. 16, nº 4, 1975, p. 39.

jeto en esa perspectiva (...) que es la de ser un espectador en un teatro –o cine– ante un arte representativo. Es esa posición fija de separación-representación-especularidad (la especularidad del reflejo y su sistema de intercambio) lo que el distanciamiento de Brecht busca socavar (...). En palabras del propio Brecht, es cuestión de «crear un nuevo contacto entre el escenario y el auditorio y así sentar nuevas bases para el placer artístico».[24]

En el régimen fetichista, quien mira es al mismo tiempo separado de lo que él o ella ve y empujado/a hacia la identificación con un mundo imaginario en el cual el conocimiento amenazante se disipa con imágenes hermosas.[25] El distanciamiento brechtiano apunta a hacer que el espectador sea un agente de la producción cultural y activarlo/la como un agente en el mundo. El doble filo de la teoría del distanciamiento alimenta al mismo tiempo la insistencia estructuralista en el papel activo del espectador[26] y el énfasis de la semiótica posestructuralista en que los significados son producidos para posiciones subjetivas

24 Stephen Heath, «Lessons from Brecht», *Screen*, vol. 15, nº 2, 1974, pp. 108-109.

25 *Ibidem*, pp. 107-108. Cabe señalar los paralelismos entre los argumentos de Heath y mis postulados del capítulo anterior: «Por ejemplo, pensemos en la fotografía según esos términos: parece sostener esa misma estructura fetichista. La fotografía coloca al sujeto en relación de especularidad –la mirada rápida– sosteniéndolo placenteramente en la seguridad de la negación; al mismo tiempo el conocimiento –esto existe– y una perspectiva tranquilizadora –pero estoy afuera de su existencia– (...) dualidad que alcanza el grado de categoría fetichista por excelencia, la de lo bello», p. 107.

26 Véase Roland Barthes, «The death of the author», en Stephen Heath (ed.), *Image-Music-Text*, Londres, Fontana, 1977. (Existe traducción al español: «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987 [1968], pp. 65-71).

que ellos mismos sostienen.[27] Los temas formalistas podrían parecer alejados del proyecto brechtiano de movilización política, pero el puente se construyó sobre la teoría de la ideología que desarrolló Althusser.[28]

Según la formulación del teórico francés, nuestro sentido de quiénes y qué somos, es decir, como sujetos en el sentido filosófico, no es innato y no precede a nuestro acceso al lenguaje, y, por lo tanto, a la sociedad. La subjetividad se construye a través de las representaciones puestas en circulación por las principales instituciones de reproducción social que tiene una sociedad: la familia, la escuela, la iglesia, la publicidad, la cultura, es decir, los aparatos ideológicos del Estado. Esas instituciones se organizan de manera sistemática pero independiente para formarnos como sus sujetos. La palabra «sujeto» tiene un doble significado. Somos sujetos en el sentido gramatical de ser agentes, pero también estamos sujetos en el sentido legal; por ejemplo, los británicos como súbditos de la Reina están sujetos a un sistema de autoridad o sistema de significados. Así, la lucha política debe involucrarse en esas dos prácticas sociales que nos constituyen como individuos sociales de y para un sistema social.[29] Las relaciones de subjetividad en la ideología deben ser

27 Julia Kristeva, «The system and the speaking subject» [1973], reeditado en Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, Oxford, Basil Blackwell, 1986.

28 Louis Althusser, «Ideology and ideological state apparatuses», en *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Londres, New Left Books, 1971. (Existe traducción al español en *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988).

29 El mismo Brecht era bastante categórico con respecto a las formas históricamente variables de la individualidad social y, dado que estas han sido distintas en diferentes etapas y épocas del capitalismo, las prácticas culturales deben ser específicas de su propio momento. Véase Theodor Adorno *et al.*, *Aesthetics and Politics*, *op. cit.*, p. 79.

transformadas en sus puntos de producción. Las representaciones culturales son un sitio significativo para ello.

> Volvemos a nuestra discusión sobre ideología; esta no debe ser reemplazada por algún área de conocimiento puro; más bien, desde dentro de la ideología, el arte, como el realismo en el sentido brechtiano, intenta dislocar esas formaciones de la ideología situando las relaciones específicas de esas formaciones en el modo de producción.[30]

Más allá del distanciamiento, Brecht representa una crítica al realismo. Como marxistas, tanto Brecht como Lukács estaban comprometidos con el realismo epistemológico; con la premisa de que el ser social determina la conciencia social.[31] Pero divergían de manera radical en las tácticas necesarias para elaborar un modo de representación adecuado para generar un conocimiento de la realidad social que fuera efectivo en el plano político. Lukács privilegiaba las formas del realismo literario asociadas con la tradición realista de Balzac y Tolstoi, especificando lo que Brecht consideraba una fórmula anacrónica. Para Brecht, cada movimiento histórico y grupo social tenía que descubrir sus propias estrategias y estas debían ser de una complejidad adecuada para su proyecto crítico y educativo:

> De esta manera, Brecht se enfrenta con la visión luckacsiana del modernismo como *decadencia* –la ruptura de las formas tradicionales como un barbarismo– en aras de una actividad de vanguardia vinculada a la exploración de la realidad a través de la producción de nuevas formas capaces de definirla.[32]

En contra del realismo literario, Brecht se valió del desafío modernista a las formas tradicionales y alentó el uso del montaje, la perturbación de la narración, el rechazo a las identificaciones con héroes y heroínas, la mezcla de modos provenientes de la cultura alta y popular, el uso de diferentes registros como lo cómico, lo trágico, así como la composición de canciones, imágenes, sonidos, películas y demás. El proyecto era crear textos complejos, de muchas capas, complejos de ver. El distanciamiento es, por lo tanto, la consecuencia teórica y práctica de esa crítica de la representación realista, así como un mecanismo para lograr una forma diferente de conocimiento realista que involucra de manera activa al espectador en su producción y en su traducción en una acción.

III

¿Cuál es la relación del feminismo con ese debate? Necesariamente enemistado con el modernismo del Museo de Arte Moderno de Nueva York, pero igualmente crítico de los modos dominantes de la representación realista, que naturaliza las jerarquías burguesas y presta servicio a la fantasía masculina, el feminismo está, no obstante, comprometido epistemológicamente con el realismo. El cambio político debe proceder de la lucha social concreta en el mundo real. Sin embargo, buena parte de

30 Heath, «Lessons from Brecht», 1974, p. 124.

31 Véase Terry Lovell, *Pictures of Reality. Aesthetics, Politics and Pleasure*, Londres, British Film Institute, 1980.

32 Heath, «Lessons from Brecht», 1974, p. 123.

la actividad cultural feminista fue, inicialmente, realista de una manera acrítica. La preocupación por documentar, investigar y hablar de las vidas de las mujeres, de sus experiencias y perspectivas, encontró expresión inmediata en los documentales cinematográficos y los proyectos fotográficos, así como en la imaginería figurativa de las artes visuales.[33] No cabe duda de que la construcción de las vidas e historias de las mujeres, con las que una espectadora normalmente alienada puede identificarse con entusiasmo como parte de un proceso político conocido como concientización, tiene una importancia táctica. Pero como pronto descubrieron las feministas, el deseo de hacer visible no puede en sí mismo producir conocimiento. La visión puede tan solo confirmar las percepciones del mundo sancionadas ideológicamente o, en el mejor de los casos, invertirlas; como dice Heath: «La realidad debe ser aprehendida no en el espejo de la visión sino desde la distancia del análisis, la dislocación de la ideología que la visión refleja y confirma».[34]

Así, las artistas feministas interesadas en explicar el carácter de la opresión que sufren las mujeres dentro de sociedades patriarcales divididas además por la clase y la raza no pueden contentarse con describir las apariencias y los síntomas de esa opresión. Es necesario excavar y rastrear sus determinaciones estructurales a través de su articulación en la representación. Las nociones brechtianas del arte radical como una no unidad, como un collage/montaje polifacético que está abierto al juego de las contradicciones, inspiraron nuevas formas de hacer obras de arte,

33 Véase Annette Kuhn, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1982; Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, Londres, Pandora Press, 1987.

34 Heath, «From Brecht to film», p. 38.

en *performances* y obras basadas en el tiempo, instalaciones, videos, múltiples proyectos que combinan lo visual y lo textual.

> Por tanto, el arte –entendido como una intervención específica– no es unidad sino contradicción, no es reflexión sino construcción, no es significado sino interrogación, es lección y acción (...) en síntesis, debe plantear preguntas que hagan que la acción sea posible.[35]

Uno de los productos feministas más reveladores de esa coyuntura teórica y política fue el *Documento posparto* (*Post partum document*) de Mary Kelly, realizado durante el período 1973-1979, compuesto de seis partes y ciento treinta y cinco unidades. Actualmente se posiciona a esa obra casi exclusivamente en relación con el interés del feminismo por la teoría psicoanalítica. Aunque este era un recurso y –debemos recalcar– un punto de crítica muy importante en la obra, las condiciones de su producción y la naturaleza de su intervención serían seriamente malentendidas si no se hace referencia a la conjunción histórica de la cual surgió el proyecto.

Por lo tanto, debemos colocarlo dentro de su propia historia. En el período de 1970 a 1972, Mary Kelly formó parte de la realización de *The nightcleaners*, una película brechtiana hecha en parte para apoyar la campaña de sindicalización de las trabajadoras mal remuneradas de las agencias de limpieza de oficinas, y en parte como una crítica a la campaña y al género documental.[36] El interés por la sindicalización dio lugar a la participación en el

35 *Ibidem*, p. 35.

36 Claire Johnstone y Paul Willemen, «Brecht in Britain: the independent political film (on *The nightcleaners*)», *Screen*, vol. 16, nº 4, 1975.

recientemente fundado Artist's Union, el sindicato de artistas. En mayo de 1972, se eligió a Mary Kelly como su primera presidenta. Las mujeres del sindicato establecieron un Taller de Mujeres muy activo del cual surgió un importante proyecto: *Mujeres y trabajo* (*Women and work*, 1975), una colaboración entre Margaret Harrison, Kay Hunt y Mary Kelly para investigar el impacto de la Ley de Sueldo Equitativo, de 1970, en las trabajadoras de la fábrica Metal Box en Southwark, Londres. Esa ley, que había requerido más de cien años de campaña para ser sancionada, había especificado un período de cinco años para su implementación. El proyecto buscaba investigar los efectos reales de la legislación para las trabajadoras.

La exhibición desafió las convenciones tanto de la representación documental como de la exposición de arte. Era una instalación compuesta de paneles fotográficos, tablas con estadísticas, pantallas de cine partidas, teléfonos parlantes, copias de la legislación de la época, informes oficiales, etcétera. De esta manera, se revelaba de manera gráfica que no había un progreso hacia la igualdad sino una reestructuración calculada de la fuerza de trabajo y una redefinición de las habilidades cuyo efecto era relegar a las mujeres más rígidamente a las categorías de poca calificación y bajo sueldo. Para hacer visibles estas diferencias estructurales se yuxtaponían hábilmente imágenes fotográficas móviles y fijas. Los trabajos de mujeres se representaban adecuadamente de manera estática mostrando nada más que manos trabajando en una máquina, mientras que los trabajos de los hombres por lo general involucraban movimiento dentro de un ambiente espacial complejo y cambiante.

Una de las secciones consistía en pedir a hombres y mujeres que describieran un día típico de trabajo. Los resultados aparecían yuxtapuestos en un gran panel. En el caso de las mujeres, el trabajo era todo lo que pasaba alrededor del tiempo muerto del empleo asalariado; no tenía límites y no había una división real entre trabajo y ocio. Pero ese tiempo y ese trabajo claramente importaban. La revelación de una división sexual del trabajo como algo que ocurría en la casa al igual que en la fábrica no era nada nuevo en el análisis feminista. Pero el compromiso emocional de las mujeres en las áreas de trabajo asociadas con el cuidado de los niños no había sido reconocido ni analizado. De hecho, tendía a ser descartado como fuente importante de la opresión de las mujeres. El *Documento posparto* (a continuación *DP*) (*) se generó como una investigación de esa interrelación entre lo que se acepta convencionalmente como lo social y las realidades psíquicas que se estructuran a través de la división social del trabajo en los denominados espacios privados, hasta esa fecha no exploradas.

En 1974, el libro *Psicoanálisis y feminismo*, de Juliet Mitchell, introdujo dentro de las comunidades angloparlantes un interés por el psicoanálisis típico de los grupos feministas de origen francés. El libro era tanto un síntoma como una fuerza importante detrás de la revisión del eslogan feminista «lo personal es político». A partir de la afirmación inicial de la experiencia subjetiva que había surgido en los grupos de concientización, la teorización feminista de lo personal elaboró un análisis de la formación del sujeto a través de las instituciones sociales, como la familia, mediada por la más omnipresente de todas las instituciones sociales, el lenguaje. En este sentido, se planteó al posicionamiento sexual como un efecto simultáneo de la inducción psíquica y social en el orden de la cultura, consagrado por el lenguaje.

La pregunta que surgía, entonces, no era solo cómo se transforma a los infantes humanos en sujetos de y para su cultura, sino qué les ocurre a las mujeres en su relación sobredeterminada con el sitio privilegiado de ese proceso: el cuidado de los hijos. Aunque el marco teórico principal del *DP*, aunque no el único, era una revisión de los esquemas psicoanalíticos de Lacan, las

estrategias de representación estaban influenciadas por los usos brechtianos del montaje, el texto, los objetos en secuencias de secciones que inventan de manera activa al espectador como alguien que se involucrará, recordará, reflexionará y reconstituirá las huellas de la relación entre madre e hijo, que es el material del documento. El producto final es una nueva comprensión del pasaje de la madre y su hijo a través de procesos recíprocos de socialización como sujetos femenino y, en este caso, masculino.

La relación madre-hijo en su interacción psíquica y social no puede ser retratada pues es un proceso, como el sueño o una fantasía, de los cuales solo podemos tener conocimiento a través de las huellas, de los signos codificados. Así, en la obra se hacen presentes objetos como forros de pañales, chupetes, réplicas de pequeñas manos, obsequios, palabras. Cual fetiches, estos son los signos inanimados de la relación social que los produjo y dentro de la cual cargan con significado simbólico. Por lo tanto, se vuelven pistas de ese reino no mencionado y hasta entonces no representado de significados y de fantasía de lo femenino. La presencia física de la mujer fetichizada en el arte moderno occidental se ve allí reemplazada por otro orden de presencias acompañadas por el discurso de y desde el lugar de lo femenino, tradicionalmente silenciado. En lugar de la teorización exclusivamente masculina del fetichismo, Kelly exploró los aspectos de la fetichización femenina de los hijos y sus sustitutos.

Para relocalizar los significados de esos signos en la producción de la madre, la creación de lo femenino maternal, que es la mayor revelación del *DP*, se hacen necesarios discursos secundarios. Por lo tanto, quien mira se enfrenta con la materialidad del discurso de la madre (por lo general inscrito en letra manuscrita) en transcripciones de conversaciones, diarios y comentarios (*). Esos textos no generan una narración unificada. No hay una voz autoral sino intervenciones y adaptaciones, incluso parodias de varios modos discursivos que se ven fisurados y atravesados por el deseo, la ansiedad, el miedo a la pérdida, el desprecio y la fetichización.

Lejos de ser una pieza de arte conceptual que se niega a lo figurativo en favor del texto como sustituto, el documento pone en imagen el discurso, no las palabras sino el habla y las declaraciones, como el sitio de actividad subjetiva e ideológica. De esta manera, el *DP* revierte por fuerza la presencia corporal y la ausencia de voz que tipifican la representación de la mujer como signo en la representación masculina. Produce una voz desde la posición de lo femenino y hace que quien mira estudie la iniciación del niño en un lenguaje que es el sistema simbólico del orden patriarcal. Los diálogos entre madre e hijo están circunscritos por los significados estructurados en un sistema patriarcal que es expuesto precisamente en los puntos en los que el discurso falla y la madre no tiene palabras para lo femenino, localizado fuera de la representación, posicionada como el cuerpo patológico o procreador. Por último, la escritura es representada como una inscripción y un sitio que debemos analizar sintomáticamente, no tanto por lo que se dice o escribe literalmente sino por lo que esas marcas figuran en otros registros como la fantasía, donde los significados no están del todo definidos por la cultura dominante sino que se deslizan y mutan revelando lo que el orden simbólico reprime. Para la madre, la escritura es una escena en la que el hijo puede ser rememorado, un momento potencial de fetichismo femenino. De la misma manera, como sugiere la última sección, «Sobre la insistencia de la carta», «el alfabeto infantil es un anagrama del cuerpo materno».[37]

37 Mary Kelly, *Post Partum Document*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1983, p. 188.

Aunque el *DP* fue realizado dentro de los espacios y discursos de las artes visuales, sus procedimientos recuerdan la concepción casi cinematográfica de Brecht con respecto a la interacción entre texto, imagen, objeto, así como su estímulo a la utilización de varios registros de representación, como en este caso el científico, médico, autobiográfico, educativo, teórico y demás. El *DP* cumple la predicción de Wollen sobre una obra de arte compleja que no aborda a la mujer ni las mujeres sino los mecanismos subyacentes que producen los discursos sexuales dentro de los que se posiciona a las mujeres en las sociedades occidentales y patriarcales contemporáneas. Distanciado del consumo pasivo de la categoría ideológica de la madre natural o de la explotación voyeurística de una descripción autobiográfica de la experiencia de una mujer como madre, el espectador recibe una comprensión bastante novedosa del cruce entre la organización social del trabajo doméstico, por un lado, y la consolidación de la feminidad según se la prescribe dentro de un sistema patriarcal, por el otro.

El *DP* debe ser comprendido como un texto que trabaja sus materiales para producir significados, no solo para representar sentidos ya formados. Así, como planteó Stephen Heath, el arte como realismo en el sentido brechtiano intenta dislocar la formación de la ideología al volver extrañas, desfamiliarizar, las relaciones de subjetividad en la ideología, es decir, la creación de lo femenino y sus posiciones socioeconómicas y psíquicas. Además, el modelo brechtiano propone una práctica artística estratégica que no opera desde un punto imaginado por fuera de la cultura dominante. Como práctica, busca cuestionar la hegemonía de la cultura (o culturas) dominante(s) por medio de la intervención en los territorios relevantes de la producción y el consumo.

> A partir de entonces, la lucha está, como siempre ha estado, en el terreno mismo de la representación: en el terreno mismo de las interpelaciones que hace la ideología al sujeto en la realidad; en el arte como una *dislocación* en tanto y en cuanto mantiene la representación a cierta distancia: la distancia, precisamente, de la política.[38]

IV

Una consecuencia secundaria de la crítica brechtiana al realismo burgués en su búsqueda de un realismo crítico es la insistencia en el carácter ideológico de los términos de representación. Los modos realistas de representación muestran el mundo como si el conocimiento absoluto fuera posible mediante la observación empírica. Se ubica a los lectores y espectadores como meros testigos u observadores. No obstante, puede demostrarse que existen mecanismos específicos que sostienen ese efecto, posicionando al lector/espectador en una relación especular –como frente a un espejo– con aquello que aparentemente se revela a través de mecanismos textuales transparentes. Al negar el hecho de que es una construcción, algo producido, el texto realista se ofrece a sí mismo como una simple imagen del mundo que para cobrar sentido no depende de otros textos, referencias o información.[39]

38 Heath, «Lessons from Brecht», p. 124.

39 Colin MacCabe, «Realism and the cinema: some Brechtian theses», *Screen*, vol. 15, nº 2, 1974, p. 12. Esa idea se plantea con claridad en John Tagg, «Power and photography», *Screen Education*, nº 36, 1980, p. 53, donde escribe que el realismo «funciona por la invocación controlada y limitada de un corpus de "textos" similares, por una repetición constante, ecos que se entrecruzan sin cesar».

Las prácticas críticas, las estrategias de subversión deben, inevitablemente, traer aparejada una crítica de los modos realistas dominantes que «naturalizan» a las ideologías burguesas y masculinas como hechos o sentido común. Stephen Heath denominó «despropiación» (*depropriation*) a esa descolonización de los lenguajes y los modos que llevan carga ideológica.[40] El término fue retomado por Mary Kelly en su introducción a la exposición *Beyond the Purloined Image* (Más allá de la imagen robada), que se llevó a cabo en agosto de 1983 en Riverside Studios, Londres, y de la que Kelly había sido curadora. Las obras exhibidas eran de Mitra Tabrizian, Ray Barrie, Karen Knorr, Olivier Richon, Marie Yates, Yve Lomax, Susan Trangmar y Judith Krowle. Ese corpus diverso de obras había sido producido dentro de lo que se podría denominar una política de la representación, y daba cuenta de los códigos y convenciones de buena parte de la imaginería mediática, específicamente de aquellas imágenes que perpetúan posicionamientos sexuales (y en algunos casos raciales) dentro del régimen de la diferencia sexual (y racial).

Podría compararse ese emprendimiento con un fenómeno más extendido asociado con la «apropiación» y la crítica a los medios, que habían sido la base de exposiciones estadounidenses como *Image Scavengers* (Saqueadores de imágenes, 1982) y *The Stolen Image and Its Uses* (La imagen hurtada y sus usos, 1983).[41] Sin embargo, Kelly intentaba distinguir

40 Heath, «Lessons from Brecht», p. 120.

41 Véase Paula Marincola, *Image Scavengers: Photography*, Philadelphia, Institute of Contemporary Art, 1982, y Abigail Solomon Godeau, *The Stolen Image and Its Uses*, Syracuse, Nueva York, 1983, así como Abigail Solomon Godeau, «Winning the game when the rules have been changed: art, photography and postmodernism», *Screen*, vol. 25, nº 6, 1984.

a las artistas británicas de sus colegas estadounidenses, quienes tomaban sus imágenes de las expresiones más sofisticadas de los medios y las re-presentaban entre comillas visuales, y cuyas obras, quizás, se habían visto más influenciadas por los situacionistas y los textos de Jean Baudrillard.[42] La estrategia de despropiación se nutría en cambio de Brecht y Godard, y utilizaba teorizaciones posteriores acerca de la representación y la subjetividad.

En la exposición de Riverside, Mitra Tabrizian exhibió *Gubernamentalidad* (*On governmentality*), que analizaba la institución de la publicidad.[43]

> La presente obra es una ficción situada dentro del marco de un documental, se encuentra en la intersección de dos prácticas discursivas: la fotografía documental y el discurso de la publicidad, del cual se han tomado fragmentos textuales representativos.[44]

42 Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, St. Louis, Telos Press, 1981, y «The precession of the simulacra», reeditado en Brian Wallis (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Nueva York/Boston, New Museum of Contemporary Art/David R. Godine, 1984. (Existen traducciones al español: *Crítica de la economía política del signo*, México D. F., Siglo XXI, 1974 [1972]; «La precesión de los simulacros», en *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978).

43 Los paneles fueron reproducidos en *Screen*, vol. 24, nº 4 y 5, 1983. Se han publicado otras obras de Mitra Tabrizian en los siguientes medios: *College of Fashioning Model Course* (Curso universitario de modelaje) en *Screen Education*, nº 40, 1982, *Women in Iran* (Mujeres en Irán) en *Feminist Review*, nº 12, 1982, *Correct Distance, Part I* (Distancia correcta, parte I), en *Screen*, vol. 25, nº 3 y 4, 1984, *Correct Distance, Part II* (Distancia correcta, parte II) en *Feminist Review*, nº 28, 1984.

44 *Screen*, vol. 24, nº 4 y 5, 1983, p. 155.

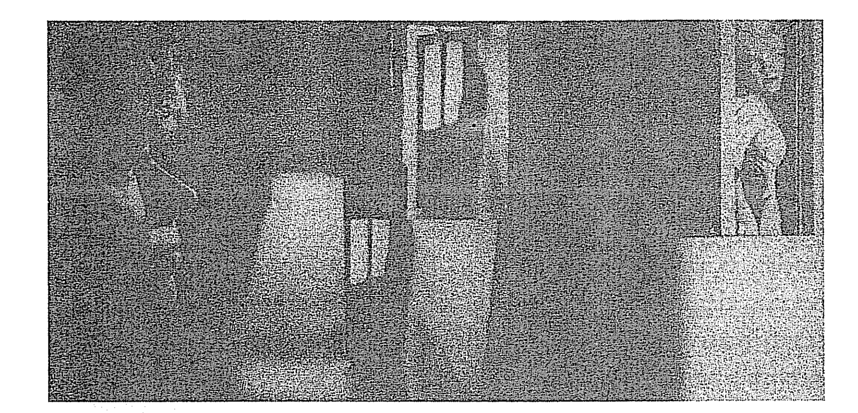
Cada uno de los diecisiete paneles ofrecía una fotografía construida y en pose de un empleado de la industria publicitaria, un pie de foto que designaba tipos profesionales, no necesariamente aquel del empleado retratado, y una cita de las páginas del *Journal of Advertising*. La tendencia convencional a resaltar y reforzar, característica de los modos realistas de representación, se ve desestabilizada por las disparidades entre la imagen, el pie y el texto, que en su sumatoria no consiguen dar la apariencia de verdad revelada. En cambio, los mecanismos de ese tipo de procesos de sutura terminan por desarmarse. Pero aun así cada elemento adquiere una nueva capacidad de significación. Las fotografías perturban al espectador que espera encontrarse en la posición dominante, de voyeurismo socialmente permitido, asociada con la fotografía documental. Los sujetos están sentados frente a una mesa o separados del espectador por algún otro objeto similar. Es tan obvio el hecho de que están posando, se los ve tan «congelados», que se excede de un modo poco placentero el detenimiento temporal por el cual la fotografía «captura la vida». Por último, los sujetos devuelven la mirada al espectador, desafiando la jerarquía habitual del mirar y ser mirado. Los términos, extraídos de su punto de producción y consumo, deben ser leídos sintomáticamente para reconocer el discurso de la publicidad, que construye al sujeto que consume, posesivo, deseante, competitivo. En la introducción que acompaña a la pieza, Mitra Tabrizian hace una glosa de Brecht:

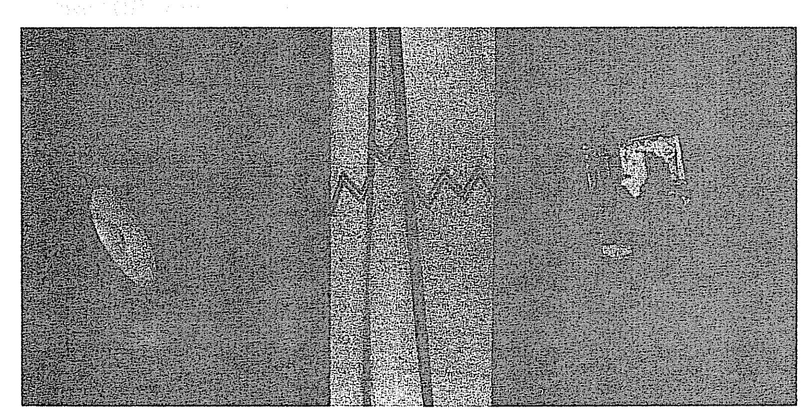
> Por lo tanto, no deberíamos preguntarnos si la publicidad influye, representa o falsea valores existentes, sino que deberíamos preguntarnos por sus efectos. Las definiciones de la realidad se crean dentro de diferentes prácticas discursivas (por ejemplo, la publicidad) en un momento particular de una sociedad. Las luchas dentro de la ideología son luchas para cambiar esas definiciones que deben ser modificadas si queremos crear otras «formas de subjetividad».[45]

Yve Lomax exhibió secciones de un proyecto de larga continuidad titulado *Anillos abiertos y líneas parciales* (*Open rings and partial lines*) (Figuras 7.1), compuesto de una serie de grandes trípticos fotográficos. Dos imágenes se confrontaban a través de una tercera, que las dividía sin proveer el enlace o término medio que resolviera la relación o los significados entre el par flanqueado. El formato en sí mismo era una protesta contra las oposiciones binarias que sostienen al régimen heterosexista de la diferencia sexual. Se utilizaba el montaje para rechazar la totalidad tanto de la mujer como del par binario hombre/mujer.[46]

> Qué mayor diferencia existe que la que hay entre chicos y chicas. La diferencia, obviamente. Y qué podría ser menos que esa diferencia. Y al ser menos, cómo podría alguna vez ser más. Qué mayor diferencia existe que la que hay entre chicos y chicas: una diferencia, obviamente, entre más de dos. Más y nada más...
>
> La diferencia entre dos reduce todo a lo mismo. Nada más y sin embargo siempre más. Y aunque yo pueda decir con mucha resonancia que *Soy una mujer*, incluso si puedo hablar de modo resonante de *nosotras*, no esperen que permanezca siempre igual, no esperen que todas seamos *Lo Mismo*, muchas de lo mismo, una pluralidad reducible a uno.[47]

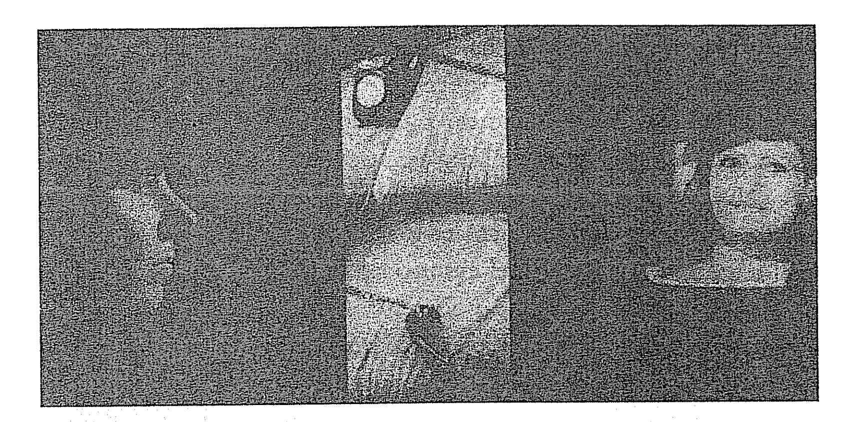
45 *Ibidem*, p. 155.
46 Yve Lomax, «The politics of montage», *Camerawork*, vol. 1, 1982, p. 9.
47 *Broken Lines: More and No More Difference*, texto y fotografías de Yve Lomax, *Screen*, vol. 28, nº 1, 1987.

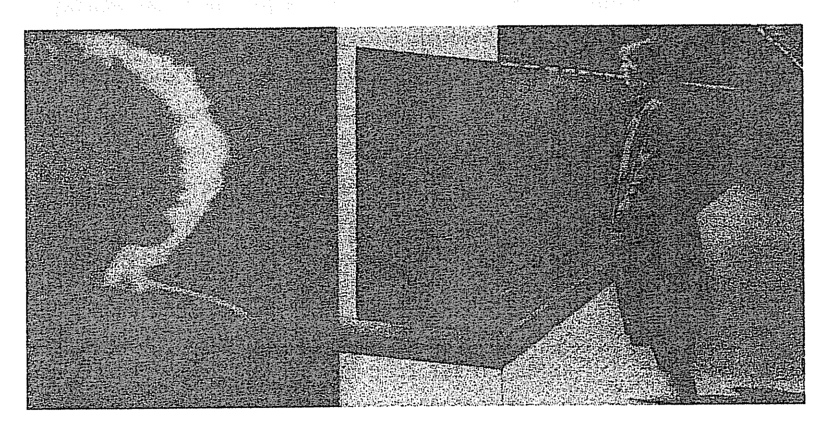




Figuras 7.1 Yve Lomax, Cuatro paneles de *Open rings and partial lines*, 1983-1984.

Los paneles tripartitos exponen de manera discordante diversas imágenes de mujeres que nos envían a los principales sitios de producción y circulación de «verdades» sobre «la mujer»: la publicidad, el cine negro, el melodrama, la fotografía de modas, la televisión y demás. Al extraer de esos modos de representación su retórica y sus códigos, se revela su amenaza inesperada. Esas imágenes que reconocemos como algo dife-





rente a una cita o una parodia figuran a la mujer a contrapelo de las representaciones dominantes. Logran sugerir que sus sujetos femeninos no están disponibles para la mirada que fantasea, controladora y posesiva, del espectador. Es un proceso que sortea la delgada línea entre la presentación de la mujer como enigma misterioso, como un otro fascinante, y la creación de una cierta reserva, un estado de suficiencia, de estar «ocupada

en otra cosa», articulando una subjetividad y una sexualidad no fetichizada de y para las mujeres.

A partir de 1978, cuando participó en la exposición *Three Perspectives on Photography* (Tres perspectivas sobre la fotografía, Arts Council, Londres, Hayward Gallery), Yve Lomax se dedicó a investigar la relación entre el (así denominado) enigma de la feminidad y la verdad en el campo de la representación fotográfica. La fotografía promete poder al ofrecer hacer visible la verdad: todo es cognoscible bajo su mirada. Unifica lo visible y lo invisible, una presencia y una ausencia. De manera obsesiva se ve a la mujer capturada no solo como objeto silenciado de esa mirada posesiva e investida de poder, sino como su signo mismo. Entonces, ¿cómo podemos representar mujeres si no es trabajando contra la contradicción de la mujer como enigma que funciona como signo de la verdad para el hombre?[48]

Las citas y reconstrucciones de Lomax no se corresponden, por ejemplo, con las obras tempranas de Cindy Sherman en las que esta reconstruía los códigos de representación de la feminidad en el cine.[49] Mucho más que una forma de exponer lo femenino como mascarada, la obra de Lomax explora las oposiciones binarias en las que lo femenino queda atrapado como lo Otro, como diferencia, tanto en las ideologías feministas como patriarcales. Para Lomax, el punto no es buscar otro sitio de verdad femenina, alguna esencia o completitud. En los fragmentos que se niegan a ser reunidos o siquiera imaginados como partes de una totalidad original, se postula a la

48 Véase el texto de Yve Lomax, «Some stories which I have heard: some questions which I have asked», en *Three Perspectives on Photography*, Londres, Arts Council, 1978, pp. 52-55.

49 Judith Williamson, «Images of "woman". The photographs of Cindy Sherman», *Screen*, vol. 24, nº 6, 1983.

diferencia y la heterogeneidad en términos más radicales. En 1982 escribió:

> ¿Buscaremos lo que hace a la totalidad? Buscar, buscar, buscar, ¡qué búsqueda más triste! ¿El deseo de buscar la totalidad funcionará en contra de la multiplicidad de las mujeres y se transformará en un ejercicio reduccionista que construirá una totalidad prolija, bien asegurada, a partir de todas las partes diversas y particulares que las mujeres son y crean?[50]

En el caso de Yve Lomax, la despropiación va más allá de la crítica. Implica un proceso doble: el rechazo a la jerarquía dominante de las oposiciones binarias sexualizadas y una articulación preliminar de significados y deseo para los sujetos femeninos. Así, en las reflexiones que acompañan los textos visuales, Lomax da voz a las irreverentes preguntas feministas sobre las teorizaciones de la representación y el orden sexual que esta sostiene. Parodiando las teorías psicoanalíticas de la diferencia sexual, Lomax se vale de la ironía para exponer el falocentrismo presente en ellas:

> La última risa de la carencia
>
> Por miedo a la carencia de la totalidad, viajamos en busca de su presencia.
> Entre dos elementos buscamos una conexión que seguramente nos permitirá llegar a la totalidad.

50 Reeditado en *Sense and Sensibility in Feminist Art Practice*, Nottingham Midland Group, 1982 (se trata del catálogo de una exposición curada por Carol Jones al que contribuí con una introducción titulada «Theory and pleasure»).

¿De qué tememos carecer y cómo sabremos con exactitud que hemos llegado, que estamos totalmente satisfechas?
Damos vueltas y vueltas.
El deseo solo llega cuando Algo se va. Sí, pero también no.
La totalidad se retira, se esconde y crea una evidente carencia. Mediante una ausencia total, todo se pone en movimiento para volver a traer la totalidad. En el nombre de la ausencia, la totalidad totaliza las partes. Forma una constelación de la que no forma parte. La representación depende de la carencia y eso hace toda la diferencia.
Si ya no jugamos a ese juego de escondidas.
Risa con miles de filos.
Ninguna parte puede funcionar sola, se necesitan muchas líneas para hacer una parte específica.
El título, el encabezamiento: eso también es una parte abierta. Una parte que resuena constantemente en otras partes.
No hay un significado soberano o total; no hay un mensaje al final de la línea.[51]

51 En su versión en inglés, dice: «Fearing the lack of the whole we journey to seek its presence. / Between two elements we search for a link –surely this will allow us to arrive at the whole. / What is it we fear we lack and how shall we exactly know when we arrived, wholly satisfied? / Around and around we go. / Desire only comes when Something goes. Yes but also no. / The whole withdraws itself, it goes into hiding and creates a telling lack. By way of all absence all is set in motion for the whole to be brought back. In the name of absence the whole totalises the parts. It forms a constellation of which it is a non-part. Representation hinges upon lack and this makes all the difference. / If we no longer play that game of hide and seek. / Laughter with a thousand edges. / No part can ever stand alone; it takes many lines to make a specific part. / The title, the head –that too is an open part. A part which constantly rings with other parts. / There is no sovereign or whole meaning; no one message going down the line». El texto aparecía citado en uno de los paneles de la exposición *Difference. On Representation and Sexuality* (Londres, Institute of Contemporary Art, 1985). Para leer este texto es necesario tener cierto conocimiento de teoría psicoanalítica, en la que la representación es, como premisa, ausencia. Freud observó, por ejemplo, a niños pequeños que jugaban un juego consistente en tirar constantemente un juguete que siempre volvía. El juego iba acompañado de vocalización, lo cual Freud interpretaba como el comienzo de la simbolización utilizada para «cubrir» la ausencia de la madre. En el momento edípico, el vacío o carencia tiene que ver con el falo de la madre, que se vuelve el significante de la carencia y el primer significante en un sistema de lenguaje que institucionaliza la carencia: las palabras sustituyen cosas y personas ausentes. Este esquema se aplica a la producción de la diferencia sexual, en la que ese juego de presencia, ausencia, carencia y totalidad produce la oposición binaria entre el hombre y la mujer como carencia.

Los argumentos y el arte feminista por lo general se oponen a las representaciones dominantes por considerarlas estereotipadas, falsas, inadecuadas, y plantean, en cambio, una imaginería alternativa, positiva, que valoriza lo que las mujeres «reales» «realmente son». Sin embargo, así se corre el riesgo de reemplazar un mito sobre la mujer por otro, al presuponer que existe alguna esencia o identidad común en lugar de dar lugar a un reconocimiento radical de las múltiples diferencias: clase, raza, sexualidad, cultura, religión, edad y demás. La obra de Lomax recuerda el revelador rechazo a la sobresimplificación escrito por Anne Marie Sauzeau Boetti en 1976 para referirse a las estrategias feministas:

> Este tipo de proyecto provee los únicos medios para objetivizar la existencia femenina: no una subversión positiva de vanguardia, sino un proceso de diferenciación. No es el proyecto de fijar significados, sino de quebrarlos y multiplicarlos.[52]

52 Anne Marie Sauzeau Boetti, «Negative capability as practice in women's art», *Studio International*, vol. 191, nº 979, 1976, reeditado en Rozsika

No estamos buscando un nuevo significado para la mujer sino, más bien, una disolución total del sistema a través del cual se organiza el sexo/género para hacerlo funcionar como el criterio por el cual se asigna y naturaliza un trato diferencial y degradante.

Es prácticamente innecesario enfatizar la importancia de esa posición, dados los contextos en los que tantos grupos diferentes en todo el mundo se han rebelado contra el sometimiento de las clasificaciones imperialistas que se les han impuesto, y han reclamado el reconocimiento de su especificidad y diversidad.

V

El texto de Lomax que he citado acompañaba la exhibición de *Open rings and partial lines* en la exposición *Difference*, que ese ensayo abría. Muchas de las obras británicas expuestas pertenecían a una fracción cultural específica que tenía sus raíces en los debates a los que podemos acceder en las páginas de *Screen*.[53] Debemos considerar este hecho como parte de una historia, pero es necesario en igual medida ver que los/las artistas están constantemente ajustando sus estrategias a las coyunturas dentro de las cuales intervienen. El clima económico y político, por no hablar del cultural, han cambiado drásticamente. Asimismo, el proceso de trabajar sobre los problemas en torno a la representación conduce a nuevos desarrollos y alteraciones de la estrategia. Pero

Parker y Griselda Pollock, *Framing Feminism*, *op. cit.*

53 Para una discusión de estas artistas británicas, véase el ensayo de Lisa Tickner en el catálogo de la exposición.

la enseñanza brechtiana sigue siendo fundamental, aunque más no sea en el sentido de la adecuación al propio tiempo y el rechazo a las fórmulas fijas y privilegiadas.[54]

En un artículo titulado «Whose Brecht? Memories for the eighties», publicado en *Screen* en 1982, Sylvia Harvey recapitulaba la utilización de Brecht en la cultura independiente del Reino Unido y evaluaba los avances y problemas del «modernismo político» de la década del setenta, inspirado en Brecht.[55] Sus referencias eran en gran parte al cine, pero la crítica es pertinente para las artes visuales.

El Brecht que ella incitaba a emular era el Brecht que insistía en el placer del público. La definición de placer según Brecht conllevaba tanto el entretenimiento como el placer de encontrarle un nuevo sentido al mundo. Para él, el público era siempre imaginado como socialmente específico, como un grupo social concreto cuyas necesidades y posición deben ser tenidas en cuenta para calcular el placer y la instrucción. ¿Cómo incide en las prácticas feministas la utilización de teorías sobre la condición de los espectadores al intentar producir obras dirigidas a un público anticipado de mujeres diferenciadas en términos sociales, sexuales y culturales, y apuntar al mismo tiempo a transformarlas?

Para las feministas, el placer es un concepto problemático. De hecho, se han ocupado de deconstruir los placeres ofrecidos

54 «Pues el tiempo fluye (...) los métodos se agotan; los estímulos ya no funcionan. Surgen nuevos problemas y demandan métodos nuevos. La realidad cambia y para representarla los modos de representación también deben cambiar». Bertolt Brecht, «Against Georg Lukács», en Theodor Adorno *et al.*, *Aesthetics and Politics*, *op. cit.*, p. 82. (Existe traducción al español: «Los ensayos de Georg Lukács», en *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1973).

55 Sylvia Harvey, «Whose Brecht? Memories for the eighties», *Screen*, vol. 23, nº 1, 1982, pp. 45-49.

en las formas de arte dominantes porque conllevan el sometimiento de la mujer a la fantasía del hombre. En 1975, Laura Mulvey afirmó categóricamente:

> Este artículo se ocupará del entramado de ese placer erótico en el cine, de su significado y en particular del lugar central de la imagen de la mujer. Se dice que analizar el placer lo destruye. Esa es la intención de este artículo (...). La alternativa es la excitación que surge al dejar atrás el pasado sin rechazarlo, trascendiendo formas obsoletas u opresivas, o atreviéndose a romper con las expectativas de placer normales para concebir un nuevo lenguaje del deseo.[56]

Pero las artistas también han sido conscientes de la necesidad de encarar el placer como una invitación al público. Por ejemplo, Mary Kelly comentó en su *DP*:

> También soy consciente de otra implicación: lo que es evacuado a nivel de la mirada (o de la imagen figurativa) ha retornado en la forma narrativa de mi diario íntimo. Esto actúa como un tipo de «captura» del espectador que precede al reconocimiento de los textos analíticos. Para mí es absolutamente crucial que ese tipo de placer en los textos, en los objetos, atrape al espectador, porque en ningún momento este podría involucrarse en una deconstrucción crítica si primero no se siente –de manera inmediata y afectiva– atraído por la obra.[57]

56 Laura Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», *Screen*, vol. 16, nº 3, 1975, p. 8. (Existe traducción al español, véase nota 14).

57 Basado en una conversación con Paul Smith en *Parachute*, nº 26, 1982, reimpreso en el catálogo *Sense and Sensibility in Feminist Art Practice*, *op. cit.*, s. p. Véase también Griselda Pollock, «Theory and pleasure», introducción

Los placeres frente a los cuales las feministas se han mostrado por fuerza escépticas son los que involucran la imagen reificada y los que involucran la narración en sí misma. Una promete completitud y totalidad, la simplicidad palpable de la verdad visible –contra la cual trabaja Yve Lomax–; la otra mantiene al espectador/lector dentro de un flujo singular de significados y posiciones interrelacionados y mutuamente reforzados. Ambas han sido evitadas en el trabajo crítico, pero para atraer al espectador debe ofrecerse placer. En varios de los ejemplos expuestos en *Difference* se hacían evidentes nuevas orientaciones en las relaciones entre esos objetivos brechtianos. Se comenzaba a responder a las preocupaciones de Hal Foster mencionadas al comienzo. Lo que él había entendido como una fascinación fetichizada con las imágenes funciona de manera muy diferente cuando se la considera en relación con la dialéctica brechtiana de la desfamiliarización tanto de los significados como de las formas, y de la administración del deseo del espectador con el objetivo de posicionar a las mujeres como sujetos de su propio discurso y como sujetos deseantes.[58]

Si el proceso dominante de pacificación de los pueblos ocurre a través del consumo pasivo de significados naturalizados a través de modos realistas de representación, la práctica crítica feminista debe resistir esa especularidad, en especial cuando el objeto visible *par excellence* es la imagen de la mujer. Debe crear un tipo completamente distinto de espectador como componente funda-

al mismo catálogo.

58 Ese tema está explicado con más detalle en Mary Kelly, «Desiring images/imaging desire», *Wedge* (USA), nº 6, 1984; otra versión de ese artículo se incluyó en *Desire: ICA Documents*, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1984. Este punto también nos remite al análisis presente en el final del capítulo 3.

mental de sus estrategias de representación. Pero por otro lado, debe también involucrar al espectador social para que adopte la posición de aliado imaginado del texto.[59]

Dos obras de la exposición indicaban nuevas direcciones a través de las cuales las feministas se ocupaban de ese problema.

Para la edición de Londres Marie Yates produjo una nueva obra llamada *La única mujer* (*The only woman*, 1985) (Figuras 7.2). Era una extensión de las preocupaciones que estructuraban sus proyectos anteriores, *Imagen-mujer-texto* (*Image-woman-text*, 1980) y el proyecto de larga duración *La mujer ausente* (*The missing woman*, 1982-1984), parte del cual se expuso en el New Museum of Contemporary Art en 1984. Yates produjo obras que fuerzan al espectador a preguntarse de quién es el deseo de encontrar a la mujer en la imagen, quién anhela la historia completa, encontrar la verdad y hacer que todo se una en torno a lo que de hecho es una mujer ausente (nunca presente en la foto o en el texto). Su obra se posiciona como un cuestionamiento a las formas narrativas y realistas, que se aseguran de que el impulso formado ideológicamente pase sin ser reconocido, y ello mediante su localización como una propiedad natural de la imagen y, detrás de ella, de la Mujer. Por otro lado, *The only woman* representa un nuevo desafío: reencontrarse con la figuración de la mujer, con la narración y con materiales muy cargados y emotivos. La pieza encuentra un equilibrio entre la necesidad continua de problematizar las formas de mirar y las estructuras del deseo, y la invitación más obvia al espectador social.

La obra da cuenta del proceso de duelo de una hija por su madre. En muchos sentidos es tanto una continuación como la otra cara del *Documento posparto* y su negociación de la interacción

59 Sylvia Harvey, *op. cit.*, p. 56.

entre la madre social –la mujer que dio a luz y cuidó a su hija– y la madre psíquica, la presencia internalizada, a la sombra de cuya vida psíquica se moldea la niña. Al dar cuenta del proceso de deseo y de separación, se acerca a temas similares a los del *DP*, pero desde el punto de vista de la muerte de la madre. Aquí, sin embargo, se sitúa a la hija como una instancia de lo femenino.

La obra se estructura en torno a la repetición de un número limitado de imágenes fotográficas seleccionadas del álbum familiar.[60] Esas fotografías son emblemáticas en particular para la hija, que es la productora, pero funcionan como íconos en el dominio público. Articulan fantasías comunes que no solo refieren a los procesos psíquicos compartidos de la familia y al posicionamiento sexual y social, sino que también atestiguan el modo en que nuestras fotos privadas, sacadas del álbum familiar, registran y se adaptan a patrones sociales mayores que actúan sobre las familias puntuales. En una entrevista, Marie Yates hizo referencia a la descripción freudiana del espacio de la fantasía en la escritura creativa. Esta produce en forma pública las propias fantasías del autor/a, pero eso no nos reenvía al autor como origen exclusivo de la fantasía. Más bien, el material personal eventual se aplica a las estructuras y situaciones psíquicas a través de las cuales todos somos formados como sujetos sexuados. Así, los espectadores hacen uso de sus propios materiales para rearmar la ficción/historia que les es presentada de manera tal que resulte significativa para ellos.

Uno de los efectos de esta operación es reposicionar a la autora y al/la lector/a, a la artista y el/la espectador/a. Aunque las

60 La referencia principal para analizar la inscripción de lo social en las fotos del álbum familiar es Jo Spence, *Beyond the Family Album*, 1979. Véase Jo Spence, *Picturing Myself: A Political and Personal Autobiography*, Londres, Camden Press, 1986.

prácticas feministas rechazan el mito del individualismo creativo y las teorías expresivas del arte, y trabajan con teorías posestructuralistas en las que el lector produce de manera activa el significado, no dejan de reconocer la existencia de una productora social. Quien produce está formado por las condiciones sociales, económicas e ideológicas de su vida; pertenece a ciertas comunidades, tiene intereses y competencias particulares, habla de y con grupos específicos dentro de agrupamientos mayores. La obra se ve determinada en parte por ese lugar social de producción, que es bastante diferente de las fantasías convencionales sobre la voz universal y los poderes visionarios del genio para trascender las diferencias concretas en la vida social. En igual medida, la obra no se dirige a categorías abstractas –las mujeres, la gente, la elite o lo que fuere– sino a un/a espectador/a producido/a y situado/a socialmente que debe movilizar sus propios conocimientos y competencias sociales o reconocer en qué lugar ellos no concuerdan con aquellos que la productora anticipaba. En lugar de enfrentarse a la obra con la pregunta «¿Qué significa?» y, de no poder responderla, «¿Qué me falta?», es posible que nos encontremos forzados a preguntar: «¿Qué conocimientos necesito tener para participar en la productividad de esta obra?». Eso se vuelve fundamental para las intervenciones feministas, porque su diferencia radica precisamente en la negación de los conocimientos e ideologías que son dominantes y han sido normalizados como el sentido común con respecto al arte y a los/las artistas, a las mujeres y a las sociedades.

Esa diferencia puede ser fácilmente descartada como oscurantismo cuando la comprensión no requiere más conocimiento que el consumo de las prácticas dominantes modernistas o posmodernistas. Pero la hegemonía de los discursos dominantes sobre el arte, que cautivan a muchas dentro del movimiento de

mujeres, opera siempre para marginar y desacreditar las voces de los/as dominados/as mediante su definición como aberrantes.

The only woman se compone de tres secciones que siguen las etapas del duelo trazadas por Freud en «Duelo y melancolía» (1917). Comenzamos con «Furia» (*Rage*). Cuatro fotografías que reaparecen a lo largo del texto (significando la insistencia del material inconsciente mediante la repetición y su revisión como parte del proceso de aceptación de la muerte) son llevadas al tamaño de un póster con grandes titulares. Las frases crípticas que golpean las fascinantes imágenes designan la trayectoria vital de una mujer que va de las minas de carbón del norte del Reino Unido (La Hija) a una tumba en el sur (La Tumba) a través de la ambición y la maternidad (La Madre), que incluye los sueños sobre el futuro de su hija artista. Las imágenes proveen una iconografía para la respuesta emocional de la hija al dolor; no obstante, sus marcadores históricos y sociales –las huelgas de mineros, Norte/Sur, arte/clase– disipan toda lectura sentimental. La segunda sección, «Dolor» (*Pain*), requiere la adopción de una postura más íntima. Se compone de diez paneles pequeños, de los cuales un grupo está montado en el tablero de dibujo de la artista, significando la mirada de la artista/hija, mientras que el segundo grupo está enmarcado por los anteojos de lectura de la madre; su mirada a la vida se registra en la selección de fotos familiares. El modo de representación señala esa etapa del duelo en la que la sobreviviente se aferra al objeto perdido. Se rechaza la separación. Pero las imágenes en sí mismas, al ser examinadas repetidas veces, comienzan a contar la historia de otras separaciones rechazadas en el cruce de las relaciones entre madre/hija. La última sección, «Mirada» (*Gaze*), da inicio a la superación de la pérdida y al distanciamiento del objeto obsesivamente poseído. Las referencias fragmentarias a las imágenes anteriores se cruzan con textos cortos:

La Hija

Durante la Huelga. Al volver al Norte, debe haber enfrentado a su padre rechazado, ya hacía tiempo muerto, en cada piquete callejero. Volvió al Sur para morir al día siguiente, de manera inesperada del lado equivocado, la hija de un minero.

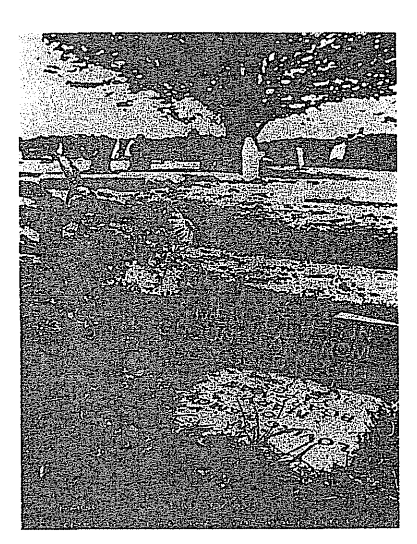
La Madre

En que su hija fuera una artista vio la solución para ambas al problema de la clase y de la posición y también, quizás, al de la mortalidad, y con amargura lamentaba lo que veía como un rechazo a esta idea. Se sintió estafada, como si una parte de sí misma la estuviera ofendiendo.

¿Quién habla y desde dónde? Marie Yates escribe: «El espectador es capaz de construir la imagen de todo el personaje a partir de las indicaciones fragmentarias que están en la obra, pero el narrador de la no-historia es un personaje entre todos los otros, al igual que el espectador».[61] No hay un discurso integral en el que se explique nada de esto. En cambio, hay sugerencias de posiciones, el lugar de la madre, de la hija, el cruce de sus deseos y frustraciones que en ese momento de resolución forzada a través del duelo se vuelven por fin evidentes. La ocasión del duelo se transforma en un espacio a través del cual las relaciones que nos capturan y forman se vuelven decibles, un relato que tiene personajes principales, sucesos importantes, puntos de inflexión. La narración es allí no un medio para resolver los problemas en una totalidad perfecta, sino un medio para crear un montaje de esas contradicciones que podemos reconocer incluso si esas formas particulares no son las nuestras. El personaje que narra,

61 Marie Yates, «Photography and fine art. Part 2», *Ten: 8*, nº 23, 1986, p. 39.

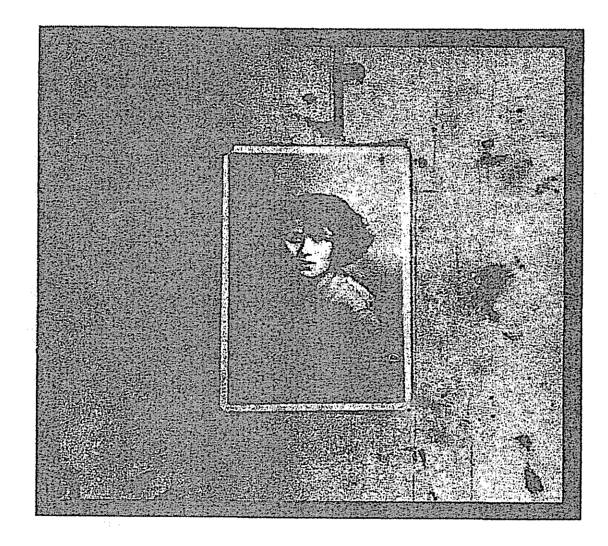


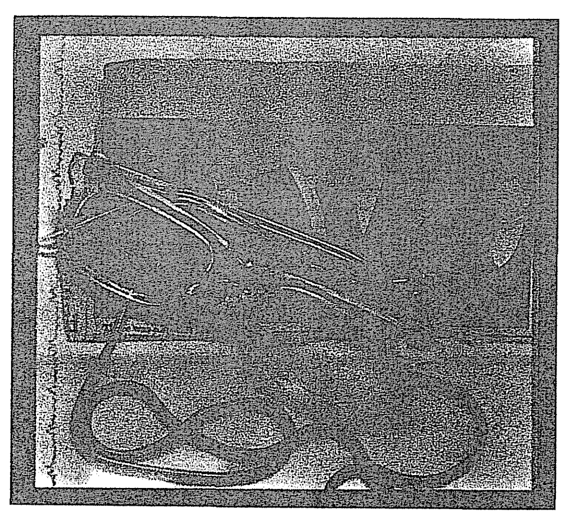




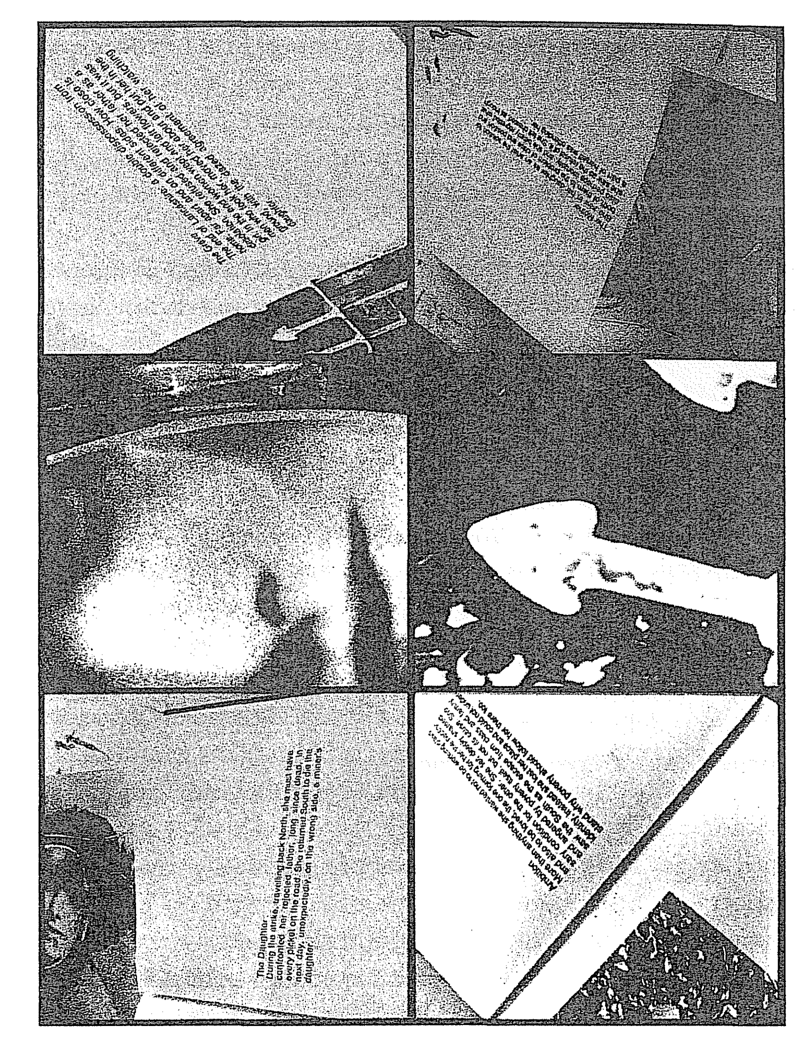


Figuras 7.2 Marie Yates, *The only woman*, 1985.
(a) *Rage* (Furia), cuatro paneles completos.





Figuras 7.2 Marie Yates, *The only woman*, 1985.
(b) *Pain* (Dolor), dos detalles.



Figuras 7.2 Marie Yates, *The only woman*, 1985.
(c) *Gaze* (Mirada), seis paneles completos.

la hija y también la figura de la artista tienen una historia que no está realmente representada y debe ser imaginada por el/la espectador/a para poder comprender la posición desde la cual se hace la obra. La madre es la hija de un minero, testigo de la gran huelga de los años veinte. La hija hace esa obra durante la huelga de mineros de los ochenta.

El último panel es una foto de las primeras cuatro imágenes colgadas en la pared de la galería. «Aquí estamos distanciados de la furia y el dolor. Este es el punto mismo de ser vistos, y se reconoce que también en ese lugar la artista ha representado un papel».[62] Esa frase sugiere el establecimiento de una nueva relación entre espectador/a y productora por medio del estadio del espejo que allí se invoca. Miramos en el espejo y encontramos indicios de nosotros mismos en una imagen que nos llega desde el campo del otro (no solo desde el espejo sino desde el campo en apariencia poseído por ese otro que aparece en el espejo, sosteniendo al infante). El infante también mira al Otro que lo/la sostiene o busca en el espejo la confirmación del significado de lo que ve. En lugar del artista mítico configurado como el Otro que sabe y por lo tanto asigna significados a la imagen, Marie Yates nos invita a mirar el proceso de hacer una obra como comparable al estadio del espejo: la práctica del arte revela algo a la artista misma, es decir, un conocimiento sobre quién es y dónde está. El/la espectador/a no encuentra en la obra de arte un conjunto terminado, sellado, completo de significados listos para consumir, sino que se involucra en la producción de sentidos que, si bien oscurecen los que la productora artista ha estado generando por propia necesidad, no están prescritos.

62 *Ibidem*.

> La teoría, o mejor dicho, en el comienzo, las teorías no son extraídas de obras «terminadas»; se desarrollan en los puntos en los que las obras unen cine y vida, tomando a la vida en su sentido económico-sociológico. Ese tipo de crítica transforma las obras terminadas en obras sin terminar, procede analíticamente.[63]

El otro proyecto que se mostró por primera vez en la exposición *Difference* fue la primera parte de *Interim*, de Mary Kelly (*). Al igual que el *DP*, ese proyecto se focalizaba en las instancias de creación y vivencia de lo femenino bajo el patriarcado. Pero era más preciso en su cuestionamiento de las relaciones entre feminidad y representación al ocuparse de los momentos en los que las dos entran en crisis: cuando las mujeres envejecen. Como señala la misma Kelly, dentro de la representación dominante:

> «*¡Ser una mujer es solo un momento breve en nuestras vidas!*». Las definiciones de la feminidad de las mujeres se construyen, en primer lugar, sobre el cuerpo: en la capacidad de procrear y como objeto fetichizado, para «ser mirado». *Interim* explora las posibilidades de representar a una mujer de mediana edad para reinstalarla como sujeto deseante en la representación, una posición de la cual los discursos dominantes la excluyen.[64]

Si en el discurso patriarcal se crea a «la mujer» para ser el signo y el objeto de deseo del hombre, ¿qué ocurre con las mujeres que están en la transición entre la feminidad –según se

63 Bertolt Brecht citado en Heath, «Lessons from Brecht», 1974, p. 126.
64 Monika Gagnon, «Texta scientiae (the enlacing of knowledge). Mary Kelly's "Corpus"», *C Magazine*, nº 10, verano de 1986, p. 28.

nos la representa– y su negación, la mujer mayor? (Entiéndase dentro del discurso patriarcal).

> Si la madre que sabe del placer sexual, el sujeto del *DP* de Mary Kelly, es la figura «femenina» más severamente reprimida de toda la cultura occidental, la mujer de mediana edad ocupa un cercano segundo lugar. Para Lacan, la asunción de una imagen provoca deseo; la mediana edad marca la ocasión de la pérdida de esa imagen asumida, el ya no ser objeto del deseo masculino, de estar fuera de sincronía con como una se ve, de la alienación de nuestra imagen.[65]

El material crudo procedía de muchas horas de conversación con mujeres de una generación específica y con una experiencia política puntual en el movimiento de mujeres de las décadas del sesenta y del setenta. Mary Kelly descubrió cuatro temas recurrentes, que se centran en el estatus del Cuerpo, el acceso al Dinero y al Poder, y el sentido e importancia de la historia del movimiento de mujeres en las dos décadas anteriores a la obra, la Historia. El Cuerpo, «*Corpus*» (Mary Kelly utiliza títulos en latín para recordarnos que el lenguaje es un sistema de nombramiento), fue expuesto por primera vez en 1985 en la Fruitmarket Gallery, en Edimburgo, y luego en 1986 en los Riverside Studios de Londres. Tiene cinco secciones, cada una compuesta de tres pares de imágenes y textos. La obra está hecha con grandes planchas de acrílico en las que se han montado fotográficamente o se han serigrafiado una serie de imágenes y textos escritos a mano. Las planchas de acrílico son muy

65 Jo Anna Isaak, «Women: the ruin of representation», *Afterimage*, vol. 12, nº 9, 1985, p. 5.

grandes (122 × 91,5 cm), aproximadamente del tamaño de los pósters publicitarios que se ven en las paradas de autobús británicas, y son transparentes. Las imágenes y los textos no solo proyectan sus propias sombras creando así dobles de la imagen –una profundidad que anima y rechaza la fijación plana de la imagen fotográfica–, sino que además capturan a la espectadora, que se ve a sí misma reflejada/incorporada en las superficies que parecen espejos. De hecho, en una de las historias, se hace referencia a nuestra tendencia a reafirmarnos mirándonos rápidamente en las vidrieras como si fueran espejos. Así, las únicas mujeres «retratadas» son, en realidad, las que se encuentran presentes en el momento de la exposición, las espectadoras.

La imagen de cada tríptico es una foto central, sin marco, de un artículo de ropa femenina en una de tres posibles poses, que van evolucionando desde el orden y la aceptabilidad hacia la ansiedad manifiesta, y luego al desorden y la confusión (*). A estas las complementan paneles con un texto escrito a mano, que a través de ecos de historias infantiles retraza la compleja relación de las mujeres con el cuerpo, el deseo y la representación. Una campera de cuero negra, una cartera, botas, un camisón negro, un vestido blanco, son nombrados de acuerdo a las cinco actitudes pasionales de las fases de la histeria, construidas fotográficamente y descriptas por J. M. Charcot en *Iconographie de la Salpetrière* (París, 1877-1880): *Menacé*, *Appel*, *Supplication*, *Erotisme*, *Extase* (Amenaza, Llamada, Súplica, Erotismo, Éxtasis).

Charcot fue el destacado doctor francés con quien Freud estudió en París, y contra cuyas teorías de la histeria se desarrolló el psicoanálisis. El momento representado por Charcot, durante el cual el cuerpo histerizado de la mujer –la mujer como cuerpo histérico, dominado por la reproducción («histeria» deriva del término griego para «útero»)– fue convertido en objeto de

examen patológico y descifrado en los términos de la mirada y el discurso masculino, es especialmente relevante. (Cabe destacar la confluencia histórica entre esa práctica y el surgimiento del régimen de representación que hemos analizado en muchas otras partes de este libro). La representación fotográfica, tal como se la formuló en la ideología realista, funcionó para confirmar la premisa de una verdad simplemente *observada*. El psicoanálisis cuestionó radicalmente ese régimen al insistir en el significado estructural, invisible, que debía ser rastreado sólo a través de sus huellas y signos, y tratado con *la cura del habla*. En el psicoanálisis, no se observa a la paciente mientras permanece muda, sino que se la escucha. Los síntomas del cuerpo también son descifrados como el discurso del inconsciente. La obra de Kelly yuxtapone esos dos órdenes históricos en los que se definió la feminidad y los atraviesa con apropiaciones feministas del psicoanálisis como una manera de distanciar la feminidad. Al inscribir, por un lado, un discurso de y desde el lugar de lo femenino, silenciado por Charcot y la fotografía, las imágenes desplazan el cuerpo mudo de la mujer como espectáculo por medio de la presencia expresiva de los objetos representados, que reemplazan a la mujer ausente y «hablan». Así, se vuelven emblemáticos de las condiciones de la feminidad, que vivimos como una confluencia de imágenes y discursos a través de los cuales lo que una mujer es, es algo que se nos representa. En cada uno de esos tres pares, se seleccionan y retrabajan figurines, discursos sobre anatomía y de medicina popular, y ficción romántica.

Las expresivas imágenes de ropas se yuxtaponen con imágenes gráficas de escritura. Marcas hechas a mano atraviesan la superficie de una pantalla transparente. El uso del lenguaje hace posible el uso de posicionamientos y su alteración, insistiendo de manera implícita en que eso es lo que implica el lenguaje: posiciones prestadas. Los registros de la prosa exhiben los códigos de la escritura de modas, el discurso médico y la ficción romántica, invocando otras fantasías culturales, como el cuento de hadas (Cenicienta, Blancanieves, el Príncipe Sapo) que son transformados en historias episódicas. Las imágenes dobles nos muestran órdenes de representación diferentes e interrelacionados, que hacen visible su interdependencia y refuerzo mutuo. Los diversos sistemas de signos en juego invocan el reino de los signos sociales en el cual somos creados. Al yuxtaponer signos visuales y gráficos, Mary Kelly refuta la ideología modernista de la prioridad y la suficiencia del signo visual, e insiste en la circulación entre la palabra y la imagen. Por último, pone a interactuar diferentes registros de pulsiones asociadas con el discurso y la visión.

Las implicancias de las estrategias empleadas por Mary Kelly en *Interim* se exploran en un artículo aparecido en *Wedge*:

> ¿Qué significa que las feministas hayan rechazado la «imagen» de la mujer? En primer lugar implica un rechazo a reducir el concepto de imagen al de parecido, figuración o incluso a la categoría general de signo icónico. Sugiere que la imagen, tal como está organizada en ese espacio denominado cuadro, puede ofrecer un sistema heterogéneo de signos, indiciales, simbólicos, icónicos. Y, por lo tanto, que es posible invocar lo no-especular, lo sensorial, lo somático en el campo visual; invocar, en especial, el registro de las pulsiones invocantes (que, según Lacan, están en el mismo nivel que las pulsiones escópicas, pero se hallan más cercanas a la experiencia del inconsciente), a través de la «escritura». En segundo lugar, debe decirse que esta no es una versión híbrida del «jeroglífico» enmascarado como una «heterogeneidad de signos». El objeto no retornará a «lo femenino», a un dominio de voz prelingüística, sino a movilizar un sistema de

discurso en imagen capaz de refutar una cierta forma de escopofilia culturalmente sobredeterminada.[66]

Interim marca tanto la continuación del proyecto de Mary Kelly de los años setenta como un cambio. Implica un avance más allá de las disciplinas y deconstrucciones de la década del setenta que Laura Mulvey había denominado «estética negativa», remodeladas para dar cuenta de nuevos materiales en un momento nuevo. El humor y el ingenio inducidos por medios visuales reconocen pero interrumpen el placer evidente que las feministas comenzaron a identificar como una forma de garantizar la complicidad con las imágenes de la feminidad. En lugar del espectador abstracto de las teorizaciones anteriores, la obra se dirige a una espectadora social, a una mujer, una feminista de unos cuarenta y cinco años, etc., que es invitada a compartir un proceso de aprendizaje que se mueve entre las imágenes y tópicos de la cultura dominante en modos que no habrían sido posibles en la década del setenta, cuando la tarea era definir qué eran mediante un proceso de negación y deconstrucción.

Por último, esto se vincula con la problemática de la práctica artística feminista. Hecho para y dirigido principalmente a mujeres, el arte feminista no puede hablar a las mujeres en términos que resulten fáciles de consumir. Pues el análisis feminista de ese nivel de la formación social ha dejado muy en claro que las estructuras mismas del acto de mirar y de sentir placer al mirar imágenes están implicadas en regímenes opresivos.

Desde dentro de las comunidades de mujeres esta postura ha sido criticada como «modernismo político» por aquellas que, con justificación, quieren una cultura feminista que sea inclusiva, dando acogida a las mujeres de manera tan amplia como sea posible en el júbilo de la identificación positiva con el hecho de ser una mujer.[67] Pero a la luz de lo que la historia feminista del arte y los estudios feministas han revelado sobre los mecanismos del aparato cultural, esa es una visión de doble filo. Una de las problemáticas más importantes para la práctica artística feminista debe ser trabajar sobre los mecanismos que producen y sostienen un régimen patriarcal de diferencia sexual en el nivel de la representación y sus condiciones institucionalizadas de visión/consumo.[68]

Un recurso crítico para este emprendimiento serán las teorías psicoanalíticas según la relectura que hace de ellas el feminismo.[69] Pero en términos de práctica artística, las preguntas sobre la subjetividad y la diferencia sexual necesitan ser desarrolladas en relación con las estrategias brechtianas y sus prioridades *políticas*. Sería como revertir los términos de la década del setenta, época en la que, como señala Sylvia Harvey, la recuperación de Brecht fue «llevada a cabo a partir del interés que despertaba la subjetividad del público, especificada en gran medida en términos psicoanalíticos».[70]

66 Kelly, «Desiring images/imaging desire», p. 9 (nota 58).

67 Véase el ensayo de Angela Partington en Hilary Robinson (ed.), *Visibly Female*, Londres, Camden Press, 1987.

68 Para una lectura de las diversas formas de arte identificatorio feminista y su relación con el narcisismo, véase Mary Kelly, «On sexual politics and art», en Brandon Taylor (ed.), *Art and Politics*, Winchester, Winchester School of Art, 1980, reeditado en Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985*, *op. cit.*, y véase también Kelly, «Desiring images/imaging desire», *cit.*

69 Véase Juliet Mitchell y Jacqueline Rose (ed.), *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the École Freudienne*, Londres, Macmillan, 1982.

70 Sylvia Harvey, «Whose Brecht? Memories for the eighties», *cit.*

Lo que está en disputa es el equilibrio, dicho de manera cruda, entre los niveles sociales y psíquicos de los sujetos construidos socialmente. La teoría psicoanalítica ha sido adoptada en la academia, la crítica de arte y el mercado; ha sido aceptada incluso por *Art in America*. Las teorías posestructuralistas de la representación y la significación, las tesis de Baudrillard sobre el signo y el simulacro son parte del lenguaje normalizado de al menos una fracción importante del bagaje crítico posmodernista utilizado en las escuelas y revistas de arte y los catálogos de exposiciones. En este sentido, lo que podría considerarse una diseminación de un interés local y especializado hacia el discurso dominante puede presentar aspectos problemáticos. Para esa sección de las prácticas artísticas feministas británicas que he analizado, el aporte brechtiano resultó vital y productivo. Pero en un clima de reacción cultural y de apropiación generalizada de esas herramientas utilizadas en aquel tenor durante la década del setenta, la reafirmación de Sylvia Harvey de un «Brecht para los ochenta» tal vez sea oportuna.[71]

Posmodernismo, posfeminismo, todo, se nos dice, son retro, obsoletos, ya carentes de relevancia. Pero los cambios por los que luchan los movimientos de mujeres aún no se han materializado. La violencia contra las mujeres, la explotación, la creciente pobreza y la desigualdad en todo el mundo siguen en pie. Existe el poder, pero también la resistencia. Esos hechos de la realidad social no deben ser barridos ante el brillo y los destellos del espectáculo: «la fascinación con las imágenes que impugnamos», en palabras de Foster (el reemplazo del arte sobre el arte por la representación sobre la representación). Si bien el modernismo

71 Este ensayo se publicó por primera vez en 1988, de allí esta reflexión sobre la década de 1980 [N. de los E.].

brechtiano de los setenta fue transformado tácticamente, como debía ser, por las condiciones y debates de los ochenta, sus contribuciones teóricas y prácticas para una praxis política del arte siguen siendo un componente válido y necesario del movimiento artístico contemporáneo de las mujeres.

Bibliografía

Adler, K. y Garb, T., *Berthe Morisot*, Oxford, Phaidon Press, 1987.

Adorno, T. *et al.*, *Aesthetics and Politics* (edición de R. Taylor), Londres, New Left Books, 1977.

Althusser, L., *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Londres, New Left Books, 1971.

—*Essays on Ideology*, Londres, New Left Books, 1983.

Antal, F., *Romanticism and Classicism, with Other Studies in Art History*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1966. (Existe traducción al español: *Clasicismo y romanticismo*, Madrid, Alberto Corazón, 1978).

Ardener, S., *Women and Space*, Londres, Croom Helm, 1981.

Barker, F. (ed.), *The Politics of Theory*, Colchester, University of Essex, 1983.

Barthes, R., *Mythologies*, Londres, Paladin, 1973 [1957]. (Existe traducción al español: *Mitologías*, México D. F., Siglo XXI, 2002).

—*Image-Music-Text* (edición de S. Heath), Londres, Fontana, 1977.

Bashkirtseff, M., *The Journals of Marie Bashkirtseff* (edición de M. Blind, 1890), con introducción de R. Parker y G. Pollock, Londres, Virago, 1985 [1890].

Baudelaire, C., *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Oxford, Phaidon Press, 1964 [1863]. (Existe traducción al español: *El pintor de la vida moderna*, Madrid, Cuadernos de Langre, 2008).

Benjamin, W., *Charles Baudelaire: Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Londres, New Left Books, 1973. (Existe traducción al español: *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid, Taurus, 1972).

Betterton, R., *Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media*, Londres, Pandora Press, 1987.

Bland, L., «The domain of the sexual: a response», *Screen Education*, nº 39, 1981.

Broude, N. y Garrard, M., *Feminism and Art History*, Nueva York, Harper & Row, 1982.

Burniston, S. y Weedon, C., «Ideology, subjectivity and the artistic text», *On Ideology*, Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies, Working Papers in Cultural Studies, nº 10, 1977, reeditado en *On Ideology*, Londres, Hutchinson, 1978.

Cambridge Women's Study Group, *Women in Society. Interdisciplinary Essays*, Londres, Virago, 1981.

Cherry, D., «Surveying seamstresses», *Feminist Art News*, nº 9, 1983.

Cherry, D. y Pollock, G., «Patriarchal power and the Pre-Raphaelites», *Art History*, vol. 7, nº 4, 1984.

Christ, C., «Victorian masculinity and the angel in the house», en M. Vicinus (ed.), *The Widening Sphere*, Londres, Methuen, 1980.

Clark, T. J., «On the conditions of artistic creation», *Times Literary Supplement*, 24 de mayo de 1974.

—«Preliminaries to a possible treatment of *Olympia* in 1865», *Screen*, vol. 21, nº 1, 1980.

—*The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Nueva York/Londres, Alfred A. Knopf/Thames & Hudson, 1984.

Clayson, H., *Representations of Prostitution in Early Third Republic France*, tesis doctoral, Universidad de California, 1984.

Comer, L., «The question of women and class», *Women's Studies International Quarterly*, vol. 1, nº 2, 1978.

Cominos, P., «Late Victorian sexual respectability and the social system», *International Review of Social History*, vol. 8, nº 2, 1963.

Cowie, E., «Woman as sign», *M/F*, nº 1, 1978.

Davidoff, L., «Class and gender in Victorian England», en J. L. Newton *et al.* (ed.), *Sex and Class in Women's History*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1983.

Davidoff, L. y Hall, C., «The architecture of public and private life: English middle-class society in a provincial town 1780-1850», en D. Fraser y A. Sutcliffe (ed.), *The Pursuit of Urban History*, Londres, Edward Arnold, 1983.

Dawkins, H., «The diaries and photographs of Hannah Cullwick», *Art History*, vol. 10, nº 2, 1987.

Degler, C., «What ought to be and what was: women's sexuality in the nineteenth century», *American Historical Review*, vol. 79, nº 5, 1974.

Delamont, S. y Duffin, L., *The Nineteenth-Century Woman. Her Cultural and Physical World*, Londres, Croom Helm, 1978.

Doane, M. A., «Film and the masquerade: theorising the female spectator», *Screen*, vol. 23, nº 3-4, 1982.

Dubreuil-Blondin, N., «Modernism and feminism: some paradoxes», en B. H. D. Buchloh (ed.), *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1983.

Duncan, C., «Happy mothers and other new ideas in French art», *Art Bulletin*, vol. 56, nº 101, diciembre de 1973.

Duncan, C. y Wallach, A., «The Museum of Modern Art as late capitalist ritual: an iconographic analysis», *Marxist Perspectives*, vol. 1, 1978.

Ehrenreich, B. y English, D., *Complaints and Disorders: The Sexual Politics of Sickness*, Londres, Writers and Readers Publishing Cooperative, 1973.

Ellis, J., «Photography/pornography, art/pornography», *Screen*, vol. 21, nº 1, 1980.

Fleming, L., «Lévi-Strauss, feminism and the politics of representation», *Block*, nº 9, 1983.

Foster, H., *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press, 1983, reeditado como *Postmodern Culture*, Londres, Pluto Press, 1985. (Existe traducción al español: *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985).

—*Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Port Townsend, Bay Press, 1985.

Foucault, M., *The Archaeology of Knowledge*, Londres, Tavistock, 1972 [1969]. (Existe traducción al español: *La arqueología del saber*, México D. F., Siglo XXI, 1970).

Foucault, M., «What is an author?», *Screen*, vol. 20, nº 1, 1979 [1969]. (Existe traducción al español: «¿Qué es un autor?», *Litoral*, nº 25-26, abril de 1998).

—*Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Londres/Harmondsworth, Allen Lane/Penguin Books, 1977 [1975]. (Existe traducción al español: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976).

—*The History of Sexuality 1: An Introduction*, Londres, Allen Lane, 1979 [1976]. (Existe traducción al español: *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, México D. F., Siglo XXI, 1977).

Fox-Genovese, E., «Placing women's history in history», *New Left Review*, vol. 1, nº 133, mayo-junio de 1982.

Freud, S., «Fetishism» [1927], *On Sexuality*, Harmondsworth, Penguin Books, 1977, Pelican Freud Library, vol. 7. (Existe traducción al español: «Fetichismo», en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, vol. XXI, 1979).

Gagnon, M., «Texta scientiae (the enlacing of knowledge). Mary Kelly's "Corpus"», *C Magazine*, nº 10, verano de 1986.

Gallop, J., *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction*, Londres, Macmillan, 1982.

Garb, T., *Women Impressionists*, Oxford, Phaidon Press, 1986.

Gardiner, J., «Women in the labour process and class structure», en A. Hunt (ed.), *Class and Class Structure*, Londres, Lawrence & Wishart, 1977. (Existe traducción al español en AA.VV., *Clases y estructura de clases*, México D. F., Nuestro Tiempo, 1981).

Gilman, S., *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1985.

Gornick, V. y Moran, B. K., *Woman in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, Nueva York, Basic Books, 1971, reeditado en Nueva York, Mentor Books, 1972.

Greer, G., *The Obstacle Race*, Londres, Weidenfeld & Nicholson, 1979. (Existe traducción al español: *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Madrid, Bercimuel, 2005).

Gronberg, T. A., «Les femmes de brasserie», *Art History*, vol. 7, nº 3, 1984.

Hadjinicolaou, N., *Art History and Class Struggle*, Londres, Pluto Press, 1978 [1973]. (Existe traducción al español: *Historia del arte y lucha de clases*, México D. F., Siglo XXI, 1974).

Hall, C., «The early formation of Victorian domestic ideology», en S. Burman (ed.), *Fit Work for Women*, Londres, St. Martin's Press, 1979.

—«Gender divisions and class formation in the Birmingham middle class», en R. Samuel (ed.), *People's History and Socialist Theory*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981.

Hall, S., «Marx's notes on method: a "reading" of the 1857 introduction», *Cultural Studies*, nº 6, 1974. (Existe traducción al español: «Notas de Marx sobre el método: una "lectura" de la Introducción de 1857», en *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Popayán, Envión, 2010).

Hartmann, H., «The unhappy marriage of Marxism and feminism», *Capital and Class*, nº 8, verano de 1979. (Existe traducción al español: «Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre marxismo y feminismo», *Zona Abierta*, nº 24, 1980).

Harvey, S., «Whose Brecht? Memories for the eighties», *Screen*, vol. 23, nº 1, 1982.

Heath, S., «Lessons from Brecht», *Screen*, vol. 15, nº 2, 1974.

—«From Brecht to film: theses, problems», *Screen*, vol. 16, nº 4, 1975.

Isaak, J. A., «Women: the ruin of representation», *Afterimage*, vol. 12, nº 9, 1985.

Kelly, J., *Women, History and Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

Kelly, M., «On sexual politics and art», en B. Taylor (ed.), *Art and Politics*, Winchester, Winchester School of Art, 1980.

—«Reviewing modernist criticism», *Screen*, vol. 22, nº 3, 1981.

—*Post Partum Document*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1983.

—«Beyond the purloined image», *Block*, nº 9, 1983.

—«Desiring images/imaging desire», *Wedge*, nº 6, 1984.

—*Interim*, Edimburgo, Fruitmarket Gallery y Riverside Studios, 1985.

Kristeva, J., «The system and the speaking subject» [1973], en T. Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, Oxford, Basil Blackwell, 1986.

Kuhn, A., *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1982.

Kuhn, T., *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962. (Existe traducción al español: *La estructura de las revoluciones científicas*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1971).

Lacan, J., *Écrits: A Selection*, Londres, Tavistock Press, 1977. (Existe traducción al español: *Escritos 1*, México D. F., Siglo XXI, 1984).

—*The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Harmondsworth, Penguin Books, 1979. (Existe traducción al español: *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1987).

Lewis, R. C. y Lasner, M. S., *Poems and Drawings of Elizabeth Siddal*, Wolfville, Nueva Escocia, Wombat Press, 1978.

Linker, K., «Representation and sexuality», *Parachute*, nº 32, 1983.

—(ed.), *Difference. On Representation and Sexuality*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1984.

Lippard, L., «Sweeping exchanges: the contribution of feminism to the art of the seventies», *Art Journal*, vol. 41, nº 1-2, 1980.

Lipton, E., «Manet: a radicalised female imagery», *Art Forum*, vol. 13, nº 7, marzo de 1975.

—*Looking into Degas. Uneasy Images of Women and Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1986.

Lomax, Y., «The politics of montage», *Camerawork*, vol. 1, 1982.

MacCabe, C., «Realism and the cinema: some Brechtian theses», *Screen*, vol. 15, nº 2, 1974.

Macherey, P., *A Theory of Literary Production*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1978 [1966]. (Existe traducción al español: *Para una teoría de la producción literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1974).

MacMillan, J., *From Housewife to Harlot. French Nineteenth-Century Women*, Brighton, Harvester Press, 1981.

Marks, E. y De Courtivron, I., *New French Feminisms: An Anthology*, Brighton, Harvester Press, 1981.

Marsh, J., *Pre-Raphaelite Sisterhood*, Londres, Quartet Books, 1985.

Marx, K., *Grundrisse*, Harmondsworth, Penguin Books, 1973 [1857-1858]. (Existe traducción al español: *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (borrador). 1857-1858*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1980).

Marx, K. y Engels, F., *Selected Works in One Volume*, Londres, Lawrence & Wishart, 1970.

Mitchell, J., *Psychoanalysis and Feminism*, Londres, Allen Lane, 1974. (Existe traducción al español: *Psicoanálisis y feminismo*, Barcelona, Anagrama, 1976).

Mitchell, J. y Oakley, A., *The Rights and Wrongs of Women*, Harmondsworth, Penguin Books, 1976.

Mitchell, J. y Rose, J., *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the École Freudienne*, Londres, Macmillan, 1982.

Morisot, B., *The Correspondence of Berthe Morisot* (edición de D. Rouart, con introducción de K. Adler y T. Garb), Londres, Camden Press, 1986.

Mulhern, F., «On culture and cultural struggle», *Screen Education*, nº 34, 1980.

Mulvey, L., «You don't know what is happening, do you, Mr. Jones?», *Spare Rib*, nº 8, 1973, reeditado en Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, Londres, Pandora Press, 1987.

—«Visual pleasure and narrative cinema», *Screen*, vol. 16, nº 3, 1975. (Existe traducción al español: «El placer visual y el cine narrativo», en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México D. F., Universidad Iberoamericana/Universidad Nacional Autónoma de México, 2007).

—«Afterthoughts on visual pleasure and narrative cinema», *Framework*, nº 15-17, 1981.

—«Changes», *Discourse*, otoño de 1985.

Nead, L., «Representation, sexuality and the nude», *Art History*, nº 2, 1983.

Nemser, C., «Stereotypes and women artists», *Feminist Art Journal*, vol. 1, abril de 1972.

Nochlin, L., «Why have there been no great women artists?», en E. Baker y T. Hess, *Art and Sexual Politics*, Londres, Collier Macmillan, 1973 [1971]. (Existe traducción al español: «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?», en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México D. F., Universidad Iberoamericana/Universidad Nacional Autónoma de México, 2007).

—«The de-politicization of Gustave Courbet. Transformation and rehabilitation under the Third Republic», *October*, nº 22, otoño de 1982.

Nochlin, L. y Sutherland Harris, A., *Women Artists 1550-1950*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1976.

Orton, F. y Pollock, G., «Les Données Bretonnantes: la prairie de répresentation», *Art History*, vol. 3, nº 3, 1980, reeditado en *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, Manchester, Manchester University Press, 1996.

Parker, R. y Pollock, G., *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981, reeditado en Londres, Pandora Press, 1986.

—*Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, Londres, Pandora Press, 1987.

Phillips, A. y Taylor, B., «Sex and skill: notes towards a feminist economics», *Feminist Review*, nº 6, 1980.

Pollock, G., «Artists, mythologies and media: genius, madness and art history», *Screen*, vol. 21, nº 3, 1980.

—*Mary Cassatt*, Jupiter Books, 1980.

—«The history and position of the contemporary woman artist», *Aspects*, nº 28, 1984.

—«Art, art school, culture: individualism after the death of the artist», *Block*, nº 11, 1985-1986; *Exposure*, vol. 24, nº 3, 1986.

—*Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, Londres, Thames & Hudson, 1998.

—*Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres, Routledge, 1999.

Pollock, G., *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*, Londres, Routledge, 2007. (Existe traducción al español: *Encuentros en el museo feminista virtual*, Madrid, Cátedra, 2010).

Robinson, H., *Visibly Female*, Londres, Camden Press, 1987.

Rose, J., *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, Verso Books, 1986.

Said, E., *Orientalism*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1978. (Existe traducción al español: *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990).

Schapiro, M., «On the nature of abstract art», *Marxist Quarterly*, enero-marzo de 1937. (Existe traducción al español: «La naturaleza del arte abstracto», en Maria Lind (ed.), *Microhistorias y macromundos*, México D. F., Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011, pp. 22-62).

Sennett, R., *The Fall of Public Man*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977. (Existe traducción al español: *El declive del hombre público*, Barcelona, Anagrama, 2011).

Silverman, K., *The Subject of Semiotics*, Oxford, Oxford University Press, 1983.

Simmel, G., «The metropolis and the mental life» [1903], en Richard Sennett (ed.), *Classic Essays in the Culture of the City*, Nueva York, Appleton-Century-Crofts, 1969. (Existe traducción al español: «La metrópolis y la vida mental», en G. Simmel, *Sobre la individualidad y las formas sociales. Escritos escogidos*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2002).

Smith, B. G., *Ladies of the Leisure Class: The Bourgeoises of Northern France in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

Smith-Rosenberg, C., *Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1985.

Spence, J., *Picturing Myself: A Political and Personal Autobiography*, Londres, Camden Press, 1986.

Spender, D., *Men's Studies Modified. The Impact of Feminism on the Academic Disciplines*, Oxford, Pergamon Press, 1981.

Tagg, J., «Power and photography», *Screen Education*, nº 36, 1980.

Vergine, L., *L'Autre moitié de l'avant-garde, 1910-1940*, París, Des Femmes, 1982.

Vogel, L., «Fine arts and feminism: the awakening conscience», *Feminist Studies*, nº 2, 1974.

Wallis, B., *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Nueva York/ Boston, New Museum of Contemporary Art/David R. Godine, 1984.

Watney, S., «Modernist studies: the class of '83», *Art History*, vol. 7, nº 1, 1984.

Weeks, J., *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality since 1800*, Harlow, Longman, 1983 [1981].

Williams, R., «Base and superstructure in Marxist cultural theory», en *Problems in Materialism and Culture*, Londres, Verso Books, 1980.

Wolff, J., *The Social Production of Art*, Londres, Macmillan, 1981. (Existe traducción al español: *La producción social del arte*, Madrid, Istmo, 1997).

—«The invisible flâneuse: women and the literature of modernity», *Theory, Culture and Society*, vol. 2, nº 3, 1985.

Wollen, P., «Manet: modernism and avant-garde», *Screen*, vol. 21, nº 2, 1980.

Wright, E., *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*, Londres, Methuen, 1984.

Yates, M., «Photography and fine art», *Ten: 8*, nº 23, 1986.

Young, R., «Sexual Difference», *The Oxford Literary Review*, vol. 8, nº 1-2, 1986.

Índice de ilustraciones

Nota sobre las imágenes mencionadas en este libro

La edición inglesa de *Visión y diferencia* publicada por Routledge comprende una gran cantidad de reproducciones que no ha sido posible incluir en esta traducción al español en su totalidad. Para facilitar al lector la visualización de las obras mencionadas en el libro, hemos señalado con el signo (*) a aquellas que pueden encontrarse en los sitios web oficiales de los museos donde se conservan. Adicionalmente, el lector encontrará un listado de esas obras, a las que podrá acceder directamente a través de los hipervínculos correspondientes, en el sitio web de la editorial: www.fiordoeditorial.com.ar/Noficcion/Visionydiferencia/Obras

Índice

Este libro de Griselda Pollock se compuso en
American Garamond BT y Scala Sans Pro.
La tapa se imprimió sobre papel ilustración
de 275 gramos y el interior sobre papel
Bookcel de 65 gramos.

Visión y diferencia se terminó de imprimir
en septiembre de 2013 en Encuadernación
Latino América SRL, Zeballos 885,
Avellaneda, provincia de Buenos Aires.

